HISTORIA GENERAL

DE LAS

LITERATURAS HISPANICAS

COLABORAN EN ESTE (IV, II) VOLUMEN
LOS EMINENTES ESPECIALISTAS:

D. ANTONIO PAPELL †
Catedrático de Literatura.

D. JORGE CAMPOS
Escritor.

D. E. CORREA CALDERÓN
Catedrático de Literatura.

D. NARCISO ALONSO CORTÉS
Catedrático de Literatura y Académico de la Real Academia Española.

D. RODRIGO FERNÁNDEZ CARVAJAL
Escritor.

D. VICENTE RISCO
Escritor y Profesor.

D. B. VARELA JÁCOME
Profesor de Literatura.

D. AGUSTÍN DEL SAZ
Catedrático de Literatura.

HISTORIA GENERAL
DE LAS
LITERATURAS HISPÁNICAS

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN
DE
D. GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

IV

SIGLOS XVIII Y XIX

SEGUNDA PARTE

EDITORIAL VERGARA
BARCELONA

Primera Edición: 1953
Reimpresión: Diciembre 1968

© *Vergara, S. A. 1968*

Depósito legal: B. 28.310-1968

GRAFICAS ROMAN, S. A. - VALENCIA, 387 - 389 - BARCELONA

LA PROSA LITERARIA

DEL NEOCLASICISMO AL ROMANTICISMO

por

ANTONIO PAPELL †

I. LA POLÉMICA LITERARIA

Creemos necesario anticipar al lector, para conocer con mayor exactitud el fenómeno literario del Setecientos, algunos aspectos particularísimos de la vida y de la obra de determinados autores, en lo que a la polémica concierne, por ser ésta una de las características más singulares e interesantes del siglo.

La polémica es la sal, la pimienta y el vinagre con que se sazonan la mayoría de los escritos del siglo XVIII, tan soso por una parte, y tan provocativo por otra.

Durante toda la centuria y buena parte de la siguiente, los escritores se disparan sin cesar folletos de controversia. Se discute sobre lo trascendental y lo nimio. Se enferma de logomaquia, agotándose la tinta en los tinteros. La tirada y el rebote traspasan casi siempre las fronteras del decoro y del sentido común. España pierde el rubor y necesita de especias muy picantes para reaccionar a gusto. Quevedo y Góngora han nacido demasiado pronto. Es éste el siglo de los cardos y las ortigas, de los sopapos literarios. Lucha personal, afanosa, directa, más que a estilete o a puñal, a palo seco, sin repulgos ni paliativos, como hacían con Don Quijote los gañanes y mozos de mulas manchegos. Los hombres pacíficos y ecuánimes no pueden escapar a ese sarpullido del siglo. Es una herencia de los tiempos dorados, pero muy amplificada, y es sabido que hay herencias buenas y malas: ésta tiene mucho de todo, pues vista así, en perspectiva, tiene su lado idóneo. El pueblo se acostumbra a la frasecología acerada y exige bulla, mucha bulla.

La polémica, claro está, no es cosa nueva. Los grandes ingenios, y los chicos, del siglo de Oro, la emplearon para amargarse mutuamente la vida y regocijar a sus adversarios. Los grandes supieron salpimentarla con chispas de ingenio, vistiéndola elegantes ropajes; los pequeños, por el contrario, ni tan siquiera llegaron a mal cubrir las odiosas desnudeces de las injurias.

La Polémica tiene cuatro clases de lectores: los interesados, o sea aquéllos a quienes va dirigida; los enemigos del paciente; sus amigos, y los imparciales, que buscan un solaz. Y dos épocas: la actual y la inactual, ésta sólo interesante para el estudio de las costumbres. Hay otra clase de lectores constituída por los necios, los tontos de capirote y los chismosos, que excitan al rival, como a gallos en pelea, a que dispare espolonazos, escudándose cual falderillos tras de sus amos. Pero del fondo de todo ello nace una realidad inconcusa, un colorido digno de la paleta de un pintor impresionista. Son, desde luego, un precioso *test* para el psicólogo y un manantial de datos para el historiador, el artista y el lector aficionados al costumbrismo.

El español medio tenía poco que hacer y disparaba manuscritos, papeles, folletos, periódicos, eclipsado casi siempre en un seudónimo.

Todo el siglo XVIII es una discusión febricitante. Hay una irritabilidad manifiesta, un afán de contradecir, un exceso quisquilloso en todas las esferas.

Se confundió, además, y lamentablemente, la crítica con la polémica, el juicio frío, aquilibrado y objetivo con el rencor personal, y de ahí que surgieran ataques terribles y picajosos que desquiciaron el aparato crítico, tan útil para el desenvolvimiento de las Letras. Dice Cadalso en una de sus *Cartas Marruecas:* «Pero no creas que en esta clase se comprehenden los verdaderos críticos. Los hay dignísimos de todo respeto. ¿Pues en qué se diferencian, y en qué se han de distinguir? La regla fija para no confundirlos, es ésta: los buenos hablan poco sobre asuntos determinados, y con moderación; los otros son como toros, que forman la intención, cierran los ojos y arremeten a cuanto encuentran por delante, hombre, caballo, aunque se claven la espada hasta el corazón». Y comenta con amargura don Manuel José Quintana: «Estos entes ridículos son los que han desacreditado nuestras letras, por la parcialidad de sus juicios, la inconstancia de sus opiniones y el descaro de sus censuras. ¡Cuánto tiempo no han malgastado los buenos autores para responder a sus desatinados ataques!».

En 1787 escribía don Leandro Fernández de Moratín a su amigo don Juan Bautista Conti: «En Madrid siguen las guerrillas literarias con un encarnizamiento lastimoso; se tratan como verduleras, se escriben prosas y versos ponzoñosos, se ridiculizan unos a otros, se zahieren y se calumnian, en términos que nada falta para llegar a los puños, y concluirse las cuestiones de crítica y buen gusto con una tollina general. Ni sé lo que puede ganar con esto la instrucción pública, ni alcanzo cómo es posible que los que hacen profesión de literatos se olviden tanto de lo que enseñan la buena educación y la cortesía».

ASPECTOS DE LA POLÉMICA

El teatro

En 1681 muere Calderón de la Barca y con él se extingue el sonoro eco de la dramaturgia española, que cuenta con más de treinta mil composiciones. También se apagan sus satélites Diamante, Matos Fragoso y Solís. Sólo brillan con frívolos resplandores sobre los páramos de Castilla, y aun por pocos años, Juan de la Hoz y Mota, Antonio de Zamora, José de Cañizares y Bances Candamo, para sustentar el peso crisógeno de la tradición.

El teatro sufre en este tiempo una transformación radical. Hasta el presente los campos estaban bien delimitados: comedia y tragedia, y no había una gran curiosidad por discriminar sobre la calidad y el fin estético de los géneros literarios. Pero he aquí que a principios del siglo el dramaturgo francés Nivelle de La Chaussée lanza una extraña representación que no puede catalogarse ni dentro del género «comedia» ni del de «tragedia», pues participa de ambos elementos y abre camino a una modalidad que, si bien alcanzó a encuadrarse en determinadas obras de Shakespeare, Lope y Calderón, adquirió nuevo contenido en lo que concierne al conflicto, a la penetración de caracteres y pasiones en toda su intensidad, verdad y complicación: el drama. *Le Préjugé à la mode*, del autor francés, aun cuando en sí no posea mérito relevante, estimula a los autores a franquear horizontes inéditos.

Los adversarios del «drama», entre los que se contaba el propio Voltaire, comprendieron a la postre que se hallaban ante un hecho consumado. Diderot afirmaba que su esencia «está en el conflicto entre la condición de los personajes y principalmente del protagonista con los acontecimientos que acaecen». Este nuevo género, en el que Diderot incluyó numerosas escenas mudas que llamó «pantomimas», causó una revolución en la escena francesa, tan verbosa y de tan poca acción, comunicándola a nuestra patria.

El teatro francés del Gran Siglo irradia en todo el mundo con una fuerza incoercible, incapaz, por tanto, de refrenarla las autoridades consagradas en cada nación, la lengua y el espíritu de la raza: es la imposición del genio, que triunfa de la inmensa frivolidad europea de aquella centuria.

Otro género de importación es el drama musical, procedente de Italia, que se opone a nuestra castiza zarzuela, lucha con ella y por ella es vencida, con gran pena de los neoclasicistas

La tragedia, la comedia y el drama franceses pasan los Pirineos y deslumbran a los noveles autores, que se apresuran a imitarlas, apoyarlas e imponerlas al público, auxiliados por los poderes del Estado. Pero todos esos galicistas empedernidos hallaron una resistencia tan inesperada como intensa, especialmente en la intromisión de la tragedia moderna, tan alejada del carácter español. «A pesar de los esfuerzos que desde Montiano acá se han hecho entre nosotros para aficionar al pueblo español al espectáculo de la tragedia — reconoce Quintana en sus *Notas a las Reglas del Drama* —, es fuerza confesar que no se ha conseguido todavía... Hasta la fecha... no hay tragedia verdaderamente española.»

¿Por qué? Porque, como observa Ortega y Gasset, la tragedia reduce al mínimum la acción: no sólo en el sentido de las tres unidades, sino más aun: porque la historia referida se reduce a las menores proporciones.

El teatro gálico influye en el español a causa de la decadencia y del olvido en que éste yace sumido y no triunfa precisamente por su originalidad, pues es sabido bebió abundantemente en fuertes grecorromanas y — ¡extraña paradoja! —, españolas; pero tiene en su haber una cualidad primordial que asegura el éxito que alcanzó: y es que ha sabido desenvolverse con gran amplitud estética por haber hallado genios que procuraron adaptarla al modo de ser del pueblo en que vivieron. Francia poseía un admirable carácter práctico y reformador: así pudo prosperar su dramaturgia.

Es justo reconocer que el terreno se hallaba abonado de detritus para que arraigara prontamente cualquier semilla sana. Parece raro que no hubiese triunfado con plenitud la estética transpirenaica. Quintana observa *(Sobre la Poesía castellana del siglo XVIII)* que hasta Luzán, sólo se salva alguna comedia de Cañizares. Y añade: «Yo no decidiré — refiérese al neoclasicismo — si esto era un bien o era un mal; pero ahora basta que sea un hecho incontestable y necesario». El gran error fué el método de intromisión y la falta de tacto para imponerla. Y sobre todo la escasez de buenos autores, y aun de medianos.

La «moralina» es la sal y la pimienta de ese teatro flamante que los afrancesados quieren servir al público con Reales Decretos. «Los autores de las comedias — escribe Nasarre —, conociendo la utilidad de ellas, se deben revestir de una autoridad pública para instruir a sus conciudadanos; persuadiéndose de que la patria les confía tácitamente el oficio de filósofos y de censores de la multitud ignorante, corrompida o ridícula». Forner pontifica en las *Exequias* que el fin primordial de toda representación es el de corregir y enseñar, y que el drama ha de ser una «parábola en acción, un ejemplo natural de la vida humana, un desengaño vivo que mejore la sociedad, pintando con verosimilitud lo que pasa en ella realmente»; y en carta a López de Ayala, se pregunta: «¿Cuáles son las reglas fundamentales? Las unidades, la verosimilitud, el decoro, los caracteres, la dicción; lo demás depende del arbitrio o gusto de cada uno». Por su parte, Leandro F. de Moratín afirma que toda composición cómica «debe proponerse un objeto de «enseñanza», desempeñado con los atractivos del placer»; que la comedia puede componerse en prosa, pero la tragedia ha de escribirse indefectiblemente en verso; que no deben ridiculizarse todos los personajes para que no falte la degradación de las figuras, «ni fundar el objeto funamental de lo cómico en defectos físicos, ni extravagancias». Es, en cierto modo, el teatro de tesis que intentó crear nuestro Juan Ruíz de Alarcón.

Hasta el propio don Ramón de la Cruz, tan español, no puede escapar a la influencia de este siglo moralizador y preceptista. Él, que es la sal y el meollo de la raza, teme exponer la fábula como un mero deleite: su finalidad — así lo dice, pero no lo cumple — estriba en que el espectador pueda sacar de la representación una consecuencia moral. No le es dable desarraigar de su conciencia los primeros pasos de su vida y su cultura filosófica aprendida en las aulas cartesianas. «Para copiar acciones vulgares y ridiculizarlas, debe el poeta pensar como los sabios y hablar como el vulgo.»

La «moda» se cifra en denigrar cuanto huela a español, con una intransigencia pueril. Claro está que hay algunos espíritus perspicaces que comprenden el error fundamental de los galicistas, muchos de los cuales visten con ropajes modernos las obras clásicas españolas que denigran. Laméntase Iriarte en *Los literatos en Cuaresma:*

De las costumbres es norma
el teatro. ¡Qué dolor!
De ellas es reformador,
y él necesita reforma.

Y Moratín se conduele en su *Lección Poética:*

...Hallo en la escena el vulgo clamoroso
pintadas y aplaudidas las acciones
a que le inclina su vivir vicioso...
Y en vez de dar un freno a sus pasiones,
en la enseñanza de verdades puras,
mezcladas entre honestas invenciones;
oye sólo mentiras y locuras,
celebra y paga enormes desaciertos,
y de juicio y moral se queda a oscuras.

Observa Feijóo que la comedia moderna se debe en gran parte a España, pues «los diálogos de conceptos amorosos de Lope de Vega constituyeron una pauta para los teatros italianos». Y para los franceses también.

Se legisla sobre todos los aspectos de la dramática. Salen preceptivas a granel. El número de obras es inmenso. Afirma Moratín que de 1700 a 1825 las comedias escritas se cifran en 1.400. Pueden citarse muchas más.

La tónica del género la dió el pontífice máximo del neoclasicismo: Ignacio de Luzán.

Las unidades

Las unidades dramáticas son el problema candente, el complejo estético de todos los tiempos, el objeto insoluble de toda discusión, siempre y cuando se enjuicia en «petit comité»; es decir, cuando el vuelo del genio no aventa tales preocupaciones. ¿Qué caso hicieron de las unidades Shakespeare, Lope y Calderón?

Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, que no eran autores dramáticos, vivieron en sus preceptos durante toda la Edad Media y la Moderna, proyectando a lo largo de los tiempos sus teorías a través de Juan de la Cueva, Juan de la Encina, Torres Naharro u otros dramaturgos. Ya advierte siglos atrás Juan de la Cueva en su *Ejemplar Poético:*

Que es en nosotros un perpetuo vicio
jamás en ellas observar las leyes,
ni en persona, ni en tiempo, ni en oficio,

rechazando las unidades como contrarias a la variación de los tiempos y costumbres.

El Pinciano habló de ellas en su *Filosofía Antigua Poética*. Jusepe Antonio González de Salas, humanista empapado en la ciencia aristotélica, sigue, como es lógico, la autoridad del Estagirita, defendiendo los preceptos en su obra titulada *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633), tratando la dramaturgia como si no hubieran discurrido los milenios, que forzosamente habían de trocar el gusto. Esta declaración emitida en una época de esplendor inigualado en nuestras Letras, habrá de influir poco en los dramaturgos coetáneos, pero no se dejará de tener en cuenta entre los preceptistas de todos los tiempos, precisamente del que nos ocupa. Es altamente sintomático que en 1778 se reeditara en Madrid la *Nueva idea de la Tragedia antigua, o ilustración a... la Poética de Aristóteles.*

Cervantes habíase interesado por la doctrina de las unidades, declarándose partidario de ellas, pero sin seguirlas. Lope las cita en su *Arte Nuevo de hacer comedias*, desentendiéndose asimismo de su aplicación, porque comprendía el error que representaba para la concepción genial de sus asuntos tan insufrible corsé, afirmando que encierra los preceptos bajo cuatro llaves. Decía fray Manuel Gallinero en la *Censura de la Poética de Luzán:* «Lope rompe las unidades para acomodarse al gusto de los poco inteligentes, como el mismo poeta declara en el *Arte Nuevo*». Es, desde luego, una posición ecléctica, acomodada al siglo XVIII. Por el contrario, don Juan de Iriarte, insigne humanista y bibliotecario de la Real, en el tomo IV del *Diario de los Literatos de España* (pág. 80 y ss.), dice que Lope se vale de las unidades para reprehender precisamente «la irregularidad y extravagancia que reinaba en el Teatro de su siglo», y que su obra *Arte Nuevo*, «más es arte nuevo de criticar comedias que de hacerlas» (p: 85). «Quiso escribir un arte nuevo ajustado al estilo del vulgo, que no entiende de razones ni de reglas» p: 84).

El discípulo del Fénix, Tirso de Molina, arguye en los *Cigarrales de Toledo* (*Cigarral* 2.º), haciendo hablar a un presumido de la comedia *El Vergonzoso en Palacio:* «Entre los muchos desaciertos... el que más me acaba la paciencia es ver cuán licenciosamente salió el Poeta de sus límites y leyes con que los primeros inventores de la Comedia dieron ingenioso principio a este poema; pues siendo assi que éste ha de ser una acción cuyo principio, medio y fin acaezca a lo más largo en veinte y cuatro, por lo menos de sucesos amorosos...»; y don Alexo responde al presumido — que todavía no es «petimetre» —: «...Porque si ellos establecieron que una Comedia no representase la acción que moralmente puede suceder en veinte y cuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de suerte sus amores que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella a la noche?». Luego dice de Lope de Vega «que si él, en muchas partes de sus escritos, dize que él no guarda el arte antiguo, lo hace por conformarse con el gusto de la plebe...».

Bances Candamo, muerto en 1704, representante de la escuela calderoniana, opónese a la unidad de tiempo en la obra intitulada *Teatro de los Teatros de los pasados y presentes siglos*. El maestro tampoco guarda esos preceptos que son propios de ingenios limitados. Sobre Calderón llueven censuras y censuras en todo el siglo XVIII. Aun en 1801, don José Luis Munárriz, en la versión que hace de las *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, de Hugo Blair* (Madrid, García y C.ª), ataca en el tomo IV, lección 45, a Calderón, «por no poder contener la travesura de su ingenio. Así desatiende las reglas».

Al aparecer en Francia la obra sensacional de Nicolás Boileau, *Poétique*, convertida en catecismo de los dramaturgos de la nueva escuela, exhúmanse olvidadas teorías sustentadas por nuestros tratadistas y se actualizan con el fin de abatir para siempre las «monstruosidades» lopistas y calderonianas. Boileau se burla graciosamente de las costumbres tradicionales españolas:

Là souvent le héros d'un spectacle grossier,
enfant au premier acte es barbon au dernier;

y en el *Canto II* expone el precepto que habrán de seguir los neoclásicos:

Que le lieu de la scène y soit fixé et marqué;
un rimeur sans péril, delà les Pyrénées,
sur la scène en un jour rassemble des années.
. . . . . .
Mais nous, que la raison à ses règles engage,
nous voulons qu'avec art l'action se ménage;
qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli...

¿Cómo podían encajar esas advertencias en el libérrimo temperamento español? La vertiginosa y potente imaginación meridional adivina soluciones, salta fechas, resuelve maravillosamente situaciones y comprende o cree comprender los resultados. Si se equivoca, tanto peor para la obra en cuestión.

Además, ya se ha dicho que la especie proclamada por Boileau y sus satélites era una interpretación «sui generis» de la famosa advertencia aristotélica, como afirma Larra en el artículo sobre la *Espagne Poétique*, de Maury: «Millares de preceptistas creyeron leer en Horacio lo que nunca acaso había pensado decir». Y aun cuando no fuere así, dos milenios de distancia entre ambos, ¿no son más que suficientes para darnos a comprender cuán aventurada presunción era la de querer ajustarse a unas normas hechas para un teatro tan distinto del de los tiempos modernos?

No obstante, se acataron en toda Europa porque en aquel tiempo Francia era la mente ductora y el genio sin discusión. En Alemania, por ejemplo, el poeta silesiano Andrés Gryphins (muerto en 1664) las adopta meticulosamente y, como Leandro Moratín más tarde, cuidará de indicar la hora en que empieza y termina la acción. Christian Weise (1642-1708) y otros poetas y dramaturgos alemanes e ingleses son partidarios de la ciencia gala.

Luzán sigue fielmente las huellas del maestro; pero hace concesiones a la realidad de ciertos aspectos estéticos privativos de nuestra patria. Así, por ejemplo, cree que las unidades no han de tenerse en cuenta en los autos sacramentales, «por no prestarse a ello la simbología de la obra, su alegoría y los entes de razón».

Feijóo afirma que si los españoles rompen las unidades, «lo hacen en beneficio de la mayor invectiva, y es sabido que Molière fué a buscar en el maestrazgo de nuestros clásicos», opinando, además *(Discurso de Don Silverio)*, que las unidades no fueron inventadas, sino descubiertas, «y ni Aristóteles, ni Horacio, ni Lope de Vega, ni Boileau hicieron más que exponer con método lo mismo que aprobará cualquier entendimiento sano». Asimismo comenta en la *Introducción de voces* nuevas: «Puede asegurarse que no llegan ni aun a una razonable medianía todos aquellos genios que se atan escrupulosamente a reglas comunes. Para ningún arte dieron los hombres, ni podrán dar jamás, tantos preceptos, que el cúmulo de ellos sea comprensivo de cuanto bueno cabe en el arte».

El abogado don Juan Francisco del Plano (1762?-1808), aragonés como Luzán, es enemigo de las reglas aristotélicas en su *Ensayo sobre la mejoría de nuestro teatro* (Segovia, 1789), puntualizando que «las unidades no fueron observadas por los griegos, sino quebrantadas en favor de otras bellezas», y que hoy «son inadmisibles». En su *Arte Poética* (Zaragoza, 1784), da rienda suelta, absoluta libertad a la fantasía y al número del autor, diciendo que no se le deben oponer trabas y consejos que corten sus alas. Admira las glorias de nuestro teatro y aconseja volver a Lope, a Calderón y a Moreto. El jesuíta padre Juan Andrés (*Origen... de toda la literatura*, tomo IV - p. 145), se muestra algo ecléctico en este respecto: «Yo perdonaría a los poetas españoles hasta un cierto punto la

infracción de las leyes de la unidad, sobre lo que se les reprende tanto... Pero no puedo sufrir el ver tan mal conservados los caracteres y las costumbres...».

Cerdá y Rico, en el Prólogo de la edición de la *Nueva Idea de la tragedia antigua* (Madrid, 1778), de Jusepe Antonio González de Salas, dice que los autores clásicos españoles estaban erradamente persuadidos de que su ingenio les bastaba para acertar en todo y que despreciaban las reglas. El que se hubiera opuesto y defendido las reglas, hubiera sido combatido.

Don Manuel Silvela en su *Discurso Preliminar de la Biblioteca Selecta de Literatura*, que escribió y publicó en Burdeos con el señor Mendívil mientras acogía en su casa a su gran amigo, proscrito de España, don Leandro Fernández de Moratín (y éste es un hecho altamente sintomático), se rebela contra la autoridad de Boileau, insistiendo en que hay que tener muy en cuenta las causas morales, políticas, racionales y el poder de la imaginación del autor, que rompe forzosamente tan pesados vínculos teatrales.

Estala, otro amigo de Moratín, opina que Aristóteles «carga el arte dramático de reglas arbitrarias, que sólo sirven para impedir los progresos del ingenio», y declara ridículas las unidades de lugar y de tiempo, recusando las reglas de la tragedia antigua, que no se pueden aplicar a la moderna, y menos todavía la unidad de lugar, que jamás se tuvo en cuenta.

Ramón de la Cruz muéstrase pasivo respecto a ellas, y aun las defiende a veces: no hay que olvidar sus obras de juventud, plenamente afrancesadas; pero reconoce al cabo que las unidades son demasiado rigurosas, especialmente las de lugar y tiempo, y expresa su deseo de escribir obras neoclásicas; abandonándole presto por considerar que no es éste el camino de su vocación y de sus aptitudes.

Esta preocupación latente y cada vez más premiosa a medida que desfilan los años, y que sólo podrá solventar el Romanticismo, pretenden solucionarla don Ignacio de Loyola y Oyanguren, en 1750, y don Tomás Sebastián y Latre, en 1773. De ambos me ocupo en otro lugar.

Y aun en pleno siglo XIX la cuestión sigue discutiéndose, precisamente por un ingenio que, muy al contrario de Cruz y de Moratín, rindió parias a las exigencias de la moda. En su *Poética*, Martínez de la Rosa cree que el término de las veinticuatro horas no debe interpretarse taxativamente, pues la unidad de tiempo puede alargarse dos o tres días, transfiriendo esta opinión a la de lugar. Dice Martínez de la Rosa:

Si al ingenio y al arte dable fuere,
dure la acción del drama. El tiempo mismo
que a ella presente el público estuviere;
mas el espacio y término de un día
la común indulgencia
ensanchó de los vates la licencia.
Contrastado de vivos sentimientos,
el público no mide escrupuloso
las acciones, las horas y momentos;
mal empero confunde en breve drama
la larga duración de un mes, de un año;
y rígido condena
la grosera ficción y el torpe engaño.
Nunca el lugar se mude de la escena:
y a la ilusión atento,
jamás olvide el drama que ella sola
le ayuda grata a conseguir su intento.

El rigor matemático con que se quisieron aplicar estas reglas, ocasionó un grave daño al desarrollo del teatro español.

En nuestra escena, desde luego, la unidad de acción es la más soportable, considerándose un grave defecto la frialdad resultante de una acción débil, que

es el nervio de la obra. La acción, aseveraVíctor Hugo en *El Teatro*, es la lucha de dos fuerzas opuestas. «Cuanto más se equilibran más incierta resulta la lucha, más alternan el temor y la esperanza, más aumenta en interés»: por ello la escena española mantiene la acción, la conserva y la mima; pero con las unidades de lugar y tiempo, jamás transigieron ni el público ni los autores, salvo en casos excepcionales, como en *El sí de las Niñas*. en *La Comedia Nueva* y en *La Raquel*. El pueblo prefería «dar largas al asunto», regocijándose con producciones de la categoría del *Rey decretado del cielo*, que abrazaba nada menos que un período de seis años.

De la tertulia de la Fonda de San Sebastián salieron las principales normas estéticas seguidas por los neoclásicos, inspiradas ora en los franceses, a través de Luzán, ora en los italianos. El dios era Molière y sus hierofantes, Muratori, Crescimbeni, Gravina, Crousaz y los padres Rapin y Le Bossu.

Don Nicolás Fernández de Moratín afanóse en inculcar en la conciencia nacional los principios triunfantes; y su afán, noble, sin duda, turbó su vista y no pudo comprender las bellezas auténticas de nuestra tradición dramática y su eterna lozanía. Amargado por el poco éxito de sus producciones teatrales, no disimula su inquina hacia aquellos autores que se ven aplaudidos por sus obras de carácter marcadamente tradicionalista.

En 1749 Nasarre publica las comedias de Cervantes y en su prólogo, que titula *Disertación sobre las comedias de España*, abomina de nuestros autores porque, además de otros «defectos» que descubre y consigna y de los que hablaré en su sazón, menosprecian o soslayan las frígidas y sesudas advertencias de unos maestros que jamás tuvieron trato directo con Talía.

El abogado don Tomás Erauso Zavaleta (probable seudónimo de don Ignacio de Loyola y Aranguren, marqués de la Olmeda, según el señor Tamayo: *El Teatro español en el siglo XVIII*), ensalza, por el contrario, la escena nacional.

* * *

España habíase dividido, pues, en dos bandos bien delimitados, dispuestos a despedazarse a la menor coyuntura: clasicistas, galicistas, neoclasicistas o afrancesados de un lado, y los partidarios de la tradición nacional, de otro: es decir, los devotos del teatro francés, rigurosamente escandido en las unidades, y los que propugnaban la libertad romántica, absoluta, del ingenio español.

«Al publicarse la *Poética* de Luzán, las opiniones emitidas por el insigne aragonés levantaron una polvareda de impetuosas acrimonias. Los padres Manuel Gallinero y Miguel Navarro salieron en apoyo de la tradición, a pesar de ser amigos y admiradores de Luzán, creyendo que con defender su punto de vista defendían a su patria. En el «Diario de los Literatos de España» apareció una severa crítica, afirmando (tomo IV, págs. 79-80) que la obra de Luzán «suele, a veces, entretejer las espinas de una rigurosa y algo apasionada crítica: lo que principalmente se manifiesta contra Lope de Vega y don Luis de Góngora». Luzán contestó a los reparos con un *Discurso Apologético de Don Iñigo de Lanuza, donde procura satisfacer los reparos de Luzán. Van añadidas algunas notas, sacadas de carta escrita al autor por Henrico Pio Gilasecas Monedes* (Pamplona, J. J. Martínez, 1741). Se defiende, con erudición indigesta y aun ridícula, atacando a los Diaristas y a Lope, haciendo gravitar sobre su obra toda la dramaturgia neoclásica, cosa que molesta al padre Feijóo, el cual interviene en la discusión, para no añadir nada nuevo a lo redicho. Hervás erígese en apologista de Luzán en las páginas del citado *Diario*.

La batalla por la Dramática está ya trabada. Salen a liza numerosos contendientes. Don Blas Antonio Nasarre fué el principal adalid del neoclasicismo y de la escuela francesa, sin distinguir lo bueno de lo malo, afirmando en el

Prólogo de las *Comedias* de Cervantes, por él citadas (Madrid, 1749), que eran malas y despreciables, tachándolas de parodias y tronando de pasada contra el sistema de Calderón y de Lope de Vega y contra el teatro español. Sus opiniones, frías, de cajón, sustentadas contra toda idea razonable, revolvieron la bilis de sus adversarios, mereciendo justos ataques, como el titulado *La sinrazón impugnada y beata de Lavapiés*, y el *Coloquio crítico, apuntado al disparatado prólogo...* (Madrid, 1750), escrito éste contra el *Prólogo* de Nasarre por don José Carrillo. Atacó asimismo a Nasarre y a sus opiniones don Tomás Erauso Zavaleta, que con el seudónimo de «Un Ingenio de esta Corte», escribió un *Discurso crítico sobre el origen calidad y estado de las comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas* (Madrid, 1750), culpando, además, al *Quijote* de haber «destruído el espíritu caballeresco español», como si éste no hubiera sido el propósito primordial de su eximio autor. El ingenio gaditano don Francisco Nieto de Molina zahirió también al desdichado prólogo de Nasarre en un folleto publicado en 1768 y que tiene por título *Discurso en defensa de las comedias de fray* (sic) *Lope Félix de Vega Carpio y en contra del Prólogo crítico*, publicando, para rehabilitar la dramaturgia clásica, una *Colección de títulos de comedias, autos sacramentales, tragedias, zarzuelas, loas, entremeses y ramitos de los más famosos autores* (1774), mereciendo por esta defensa ser clasificado por Moratín entre los «poetas tabernarios».

Don Agustín Montiano lidió también «a verbis ad verbera» en las filas galicistas por su *Discurso* puesto al frente de la tragedia *Virginia* (1750), titulado *Discurso sobre las comedias españolas*, pretendiendo dictar leyes a la tragedia, mostrándose partidario de las unidades y fustigando a los autores que no se ajustaban a ellas. Examina las tragedias de Lope editadas por la Academia Española, tachándolas de irregulares, de faltas de asunto *(El marido más firme)*, de carentes de unidades (*El duque de Viseo, Roma abrasada, La inocente sangre* y *El marido*), con pasos violentos y llenas de inadaptaciones. Contra él se levantó don Jaime Doms, que le rebatió en una *Carta a don Agustín de Montiano...* (Barcelona, Casa de la Imprenta, 1753). Responde a Doms don Luis de Guevara con tres *Cartas* (Madrid, 1753). Don Faustino de Quevedo atropella a Guevara (Salamanca, 1754). Don Pedro de Alcocer contrarreplica a Quevedo (*Carta desconsolatoria...*, Madrid, 1755), enzarzándose de tal modo la polémica que no hay buen desenredador que la desenrede. Publicóse asimismo un pretendido fallo que lleva por título: *Examen el más crítico y gracioso que hasta ahora han hecho los mejores escritores de la carta que suponen impresa en Barcelona, y escrita por Don Jayme Doms, contra el Discurso sobre las tragedias Españolas, y la Virginia del Sr. D. Agustín de Montiano y Luyando. Le ofrece al juicio de los indulgentes y desapasionados D. Domingo de Guevara, Abogado de los Reales Consejos* (Madrid, José Herrera, 1789), y que barrunto es del propio Montiano.

Uno de los más osados disputadores teatrales fué el poeta don Juan Marujón, hombre vanidoso que se creía el epicentro del mundo literario, afirmando sin rubor que sus traducciones mejoraban los originales que tenían la suerte de caer en sus manos. Estudió al galicista marqués de Méritos y fué zarandeado por los valedores de éste, Montiano y Velázquez entre otros, llegando la discusión a agriarse en tal forma, que Marujón acabó con sus huesos en un presidio africano, en donde estuvo cuatro años meditando sus respuestas. Ello demuestra una vez más que los neoclasicistas contaban con el incondicional apoyo de la corte.

Terriblemente mordaz, Marujón era de los que no se detenían en considerar el alcance de las palabras que escribía en sus papeles. Más que las razones, se le indigestaban las personas. Es decir que, para él, una razón iba indefectiblemente envuelta en un adversario de carne y hueso. Leía los escritos ajenos como los correctores de pruebas de imprenta, cazando los gazapos literarios. A veces

se llamaba a sí mismo y con razón, «El Desvergonzado». Escribió un romance contra Nasarre, con el anagrama «Arenas», el cual empieza:

El gran Licenciado Arenas,
Dios le guarde muchos siglos,
para pavear a todos,
sus lejanos y contiguos,
echa a volar por el mundo
un cartel de desafío
por lo que monta una paja,
echando por esos trigos...

Entra a sangre y fuego en las obras del conde de Torrepalma y de Cañizares, burlándose de sus producciones dramáticas. A éste le exaspera, metiéndose con su vida privada. Cañizares responde adecuadamente; pero Maruján insiste y amplía detalles, chanceándose de pasada de su nariz, «ovillo en que se devanan las quebradizas especies». Maruján desconoce, como observa el señor Cueto, «que es, en la decadencia del teatro, el último representante de aquellos brillantes y nacionales ingenios que él mismo con tanto valor defiende».

Persiste, socarrón, el malogrado hijo de Quevedo:

Pues, ¿aun hay Cañizares en el mundo?,
dijo Clío afligida...
¡Cómo! ¡Qué es eso!, dije yo, admirado.
¿Que Cañizares vive, es ignorado
en el Parnaso? Vive, y muy vivido,
cada día su bando más seguido...

El «Diario de los Literatos» critica duramente en 1738 la comedia de don Tomás de Añorbe y Corregel (1718-1742) *La tutora de la Iglesia* y *Doctora de la Ley*, contestándole éste en el prólogo de la zarzuela *Júpiter y Danae* (1738), manifestando que los autores españoles, como Lope y otros de su categoría, no escribieron sobre la falsilla de las reglas, sino que se dedicaron exclusivamente a satisfacer el gusto del público.

Las sublimadas reglas desarreglaron la armonía del Parnaso del setecientos, y los ataques y contraataques perduraron sin interrupción, más y más acrecentados, como iremos viendo a lo largo del siglo. El padre Juan Fernández de Rojas publica la sátira *Crotalogía*, paralogizando las unidades y burlándose de los enciclopedistas y de los pedantes. Le contestan varios autores, poniéndole de vuelta y media, y el desenfadado pater responde con una segunda parte titulada *Impugnación literaria de la Crotalogía*, despachándose a su gusto. En 1768 el poeta sevillano don Antonio González de León (1742-1818) escribe al final del sainete *El Poeta Cómico* una terrible sátira contra los vicios teatrales y compone contra los afrancesados el sainete titulado *El francés por devoción.*

Cuando el dramaturgo García de la Huerta se liberó de sus cruelísimas prisiones, como veremos al estudiar su vida, entró en Madrid con la bilis alterada, arremetiendo sin piedad y sin razón contra sus adversarios y los dioses de sus adversarios, Voltaire, Corneille y Molière, defendiendo a Góngora y Calderón de los ataques que aquéllos les propinaban, siendo objeto de encarnizados ataques. (Véase *Polémica:* García de la Huerta).

El Romanticismo reverdeció la dramaturgia clásica, principalmente debido a los buenos oficios del hamburgués don Nicolás Böhl de Faber. Los espíritus aferrados al siglo fenecido pretendieron defender lo que ineluctablemente se encaminaba al fracaso, combatiendo las «innovaciones». Don Antonio Alcalá Galiano agrede a Böhl de Faber en varios artículos aparecidos en periódicos gaditanos y madrileños, por lo que éste responde con el folleto *Pasatiempo Crítico, en defensa de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura, recogidas y ordenadas* (Cádiz, 1820), dando, además, varias representaciones en el teatro gaditano y publicando el *Teatro español anterior a Lope*

de Vega (Hamburgo, 1832). Böhl no hace más que recoger la afección alemana hacia nuestros clásicos. Insiste en su punto de vista con artículos insertos en el «Mercurio Gaditano» (1814) y en «La Minerva» (1818). Don José Joaquín de Mora le contesta en «El Mercurio», defendiendo, más que las reglas, su propio sistema dramático, comprendiendo que su teatro no puede durar mucho tiempo sobre las tablas, de triunfar el credo que impetuosamente se abre camino en la escena europea. Böhl responde cumplidamente, aludiendo a lo que acabo de exponer, interviniendo en la lid un autor anónimo que defiende a Mora — y puede ser él mismo — en las páginas de «El Imparcial». El alemán da la puntilla a ambos, en tonos agrios, en el folleto *Donde las dan las toman*. Crece, hinchado y enorme, el volumen de la discusión. Mora y Alcalá Galiano contraatacan en las páginas de la «Crónica Científica y Literaria» (1817), llamándole «innovador» y «anticuario» — sin comprender que le llamaban «romántico» —, aunque más tarde Mora rectifica en su actitud agresiva e intransigente. No aciertan a comprender que el gusto y el sentido crítico viven su vida; que las piedras preciosas y los talismanes de ayer, mañana podrán convertirse en escorias y que lo que antaño fué una ley inmutable, hogaño puede trocarse en ridícula incoherencia. Los tiempos son muy otros: Goethe, Schiller, Grillparzer y Schlegel exaltan hasta la hipérbole el teatro de los «corruptores del gusto». De toda esta discusión, cada vez más agria, surge un montón de folletos, fascículos, papeles sueltos, epigramas y letrillas que forman las exequias del endeble teatro neoclásico.

Poesía

Al publicar Luzán su *Poética*, fué, como hemos visto con respecto al teatro, objeto de vivísimos comentarios. De todos ellos hablaré al tratar de esta obra trascendental. Adelantándome, sin embargo, al juicio que nos merecerán las llamadas *Escuelas poéticas* en su aspecto puramente estético, puedo afirmar que las ideas del aragonés originaron una escisión profunda en los vates coetáneos y en los comentaristas y críticos. Juan de Iriarte y Martínez Salafranca se erigieron en defensores de lo que ellos llamaban «poesía tradicional» y que, en realidad no es sino la exaltación del culteranismo.

La importancia que fué adquiriendo la llamada Escuela Sevillana suscitó algunos comentarios sobre su técnica y su léxico. El poeta hispalense don Tomás González Carvajal, feliz traductor de los *Salmos*, buen humanista y profundo conocedor de nuestros clásicos, tachó al grupo de poetas del Betis de «culteranos» y de afrancesados en una *Carta al editor del Correo de Sevilla sobre la oda a la Resurrección del Señor* (1804), de don José Roldán, publicado con el seudónimo de «Don Eugenio Franco» en *El Regañón*, afirmando que todos los portaliras de este parnaso sufrían afectación, abuso de neologismos y desconocimiento del idioma propio, empapados como estaban con Boileau, Batteaux, Blair, La Harpe...; «pero olvidan y no estudian su propia lengua, y, llenas sus cabezas de preceptos, observaciones y teorías sublimes utilísimas, no saben aplicarlas a ella, porque no saben si siquiera hablar sino francés».

El parnaso sevillano encargó la respuesta al poeta don Félix José Reinoso, el cual compuso una *Carta del Capitán don Francisco Hidalgo de Muñatones*, inserta en el «Correo de Sevilla» (1804), diciendo que lo que González Carvajal llamaba «culteranismo», no era sino «poesía de lenguaje,» o sea ciertas expresiones, arcaísmos, neologismos propios de la poesía. Carvajal triunfó plenamente, no por lo que a sus ideas se refiere, pues son francamente refutables, sino por la inconsistencia de la respuesta y su falta de ideas.

La controversia poética se completa notablemente en los capítulos subsiguientes.

Los debates en torno a la novela son más de naturaleza estética que de carácter personal, pues este género no obtuvo éxitos resonantes en el siglo, ni tan siquiera medianos, exceptuándose algunas producciones que, como el *Fray Gerundio* y la versión del *Gil Blas de Santillana*, hicieron mucho ruido. Me limito aquí, por no hallar mejor coyuntura, a reseñar, siquiera sea austeramente, las discusiones que se promovieron en torno a la supuesta novela cervantina *El Curioso Impertinente*.

A raíz de la publicación de un artículo de don Pedro Estala en las páginas del «Correo de Madrid», correspondiente al 3 de noviembre de 1787, afirmando que la novela *El Curioso Impertinente* no era de Cervantes sino que había sido hurtada de la *Silva Curiosa* de Julián de Medrano, el humanista don Tomás Antonio Sánchez se apresuró a impugnar con precipitación excesiva, en él increíble, el artículo de referencia, con otro: *Carta publicada en el «Correo de Madrid» injuriosa a la buena memoria de Miguel de Cervantes. Reimprímese con notas apologéticas, fabricadas a expensas de un devoto, que las dedica al autor del «Don Quijote de la Mancha»* (Madrid, Antonio de Sancha, 1788).

Vivamente interesado en el asunto don Isidoro Bosarte estudió desde entonces la obra cervantina, publicando en el volumen VIII del *Diario de Madrid* (abril-mayo-junio de 1788) un ensayo titulado *Carta sobre el mérito* (ver bibliografía de este autor), en que alababa al Ingenioso Caballero y a su obra, afirmando que *El Quijote* creó la «sátira épica», e insistiendo en que *El Curioso Impertinente* era obra suya. En cambio, en el mismo tomo inserta una *Carta sobre las novelas*, opinando que el *Rinconete* es copia total de una novela de Francisco Porras de la Cámara, Racionero de la Catedral de Sevilla, y que *El Celoso* lo es también, en parte.

En cuanto a la cultura

Desde mucho antes del siglo que me ocupa, el atraso de España, constatado por numerosos viajeros y por los propios escritores españoles, hizo que se aumentara considerablemente el caudaloso río de la leyenda negra. En el extranjero hubo siempre a este respecto una confusión lamentable: involucrábase el hecho aislado, bueno o malo, con el prejuicio ancestral de la Raza, «la más supina de todas las ignorancias», dice Charles F. Lummis.

Bien es verdad que la virulencia meridional de las luchas políticas, sociales y literarias, aumentada con el despeño de la monarquía austríaca, trascendió allende nuestras fronteras, chocando con el fuerte ímpetu de renovación exterior. El padre Feijóo quiso coercer el avance de la ignorancia, que como un pulpo de mil tentáculos amenazaba estrangular los últimos retoños del viejo árbol de nuestra cultura, y lo consiguió en muchos aspectos, no sin librar ruda batalla contra la malevolencia y la estulticia. Otros beneméritos ciudadanos de la república de las letras siguieron sus huellas, como veremos, mereciendo el bien de la patria. Por ello es no posible comprender cómo espíritus que se llaman a sí mismos perspicaces y comprensivos critican la obra reivindicadora de esos varones egregios, rehabilitadores de la conciencia nacional.

En 1782 insertóse en la *Encyclopédie Méthodique* de París (publicada en castellano por el editor madrileño Sancha), un artículo firmado por M. Masson de Morvilliers, en el cual se preguntaba: «Mais que doit-on a l'Espagne? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis dix, qu'at-elle fait pour l'Europe?». La pregunta se contestaba con una rotunda negativa, que indignó a los españoles, alzándose de la patria una nube de vibrantes escritos. El primero de ellos lo

publicó en París el doctor don Antonio de Cavanilles (nacido en Valencia el 16 de enero de 1745 y muerto en Madrid el 4 de marzo de 1804), preceptor de los hijos del duque del Infantado, embajador en aquella capital, y que tenía por título: *Observations sur l'article Espagne de la Nouvelle Encyclopédie* (París, Alex. Jombart, 1784), traducido al castellano por don Mariano Rivera (Madrid, Imp. Real, 1784). Es una cumplida refutación del ataque inferido a España por el señor Masson, a pesar del juicio de la obra intitulada *Observaciones del presbítero Cavanilles sobre el artículo Espagne de la Nueva Enciclopedia, y reparos que ofrece aquel escrito, obra de D. Bernardo de Iriarte*, hermano del fabulista, agregado en la Embajada de Francia (se conserva MS.). La personalidad de este autor puede conocerse en la obra de don José Pizcueta titulada *Elogio histórico de D. Antonio José Covanilles* (Madrid, 1906). Mejor aún fué la defensa del abate italiano don Carlos Denina en un discurso leído en la Academia de Berlín el 26 de enero de 1786: *Réponse à la question: «Que doit-on à l'Espagne?». Discours à l'Académie de Berlin dans l'assemblée publique du 26 Janvier l'an 1876 par le jour anniversaire du Roi...*

Por encargo del conde de Floridablanca, don Juan Pablo Forner redactó una *Apología* que, si bien contiene mucha erudición, está escrita con mayor resquemor y poco método; no sólo combatió a su contrincante, sino que soliviantó a sus adversarios personales, como veremos.

En cuanto a la polémica filosófica, es tan abundante, que ocuparía un extenso volumen. Prefiero consignarla a medida que vaya estudiando los distintos autores. La pugna entre escolásticos, gassendistas, antiescolásticos, aristotélicos, suaristas, escotistas, lulistas, cartesianos, vivistas, sensualistas y enciclopedistas es tan ardorosa, que muchas veces la razón es vencida por la pasión, produciendo verdaderas monstruosidades.

En cuanto a la literatura en general

La más voluminosa polémica fué la iniciada en 1773 por el abate don José Bettinelli, atacando a España y a su literatura, corruptora, a su juicio, del gusto italiano, en la obra *Risorgimento d'Italia negli Studi...*, recogiendo opiniones sustentadas por otros italianos al comedio del siglo. En ella afirmaba, entre otras cosas, que Góngora era el único responsable de los extravíos de Marini y sus seguidores, y que el gusto del teatro español había arruinado al de su nación. Otro escritor italiano, don Jerónimo Tiraboschi, publicaba en este tiempo su *Storia della letteratura italiana*, emitiendo severos juicios hacia nuestras letras, coligiendo que la intromisión del mal gusto arraneaba de Séneca y Marcial y de otros ingenios hispanorromanos.

El primero que respondió a tales imputaciones fué el padre Tomás Serrano, jesuíta de Valencia, en su obra aparecida en 1776, y titulada: *Super Judicio Hieronimy Tiraboschi de M. Valerio Martiale, L. Annaeo Seneca, M. Annaeo Lucano et aliis argenteae aetatis Hispanis;* luego el padre Juan Andrés en varios discursos apologéticos y en su famosa obra *Dell'origine, progresso e statto attuale d'ogni letteratura* (1782-1799). Respondieron al padre Serrano los críticos italianos Clemente Vanetti y Alejandro Zorzi, y al padre Andrés le contestó Tiraboschi, en las *Notas* a la edición posterior de su *Storia* (Roma, 1782). A su vez defendieron a los defensores dos nuevos críticos: uno italiano, don Angelo Antonio Scotti en su *Elogio storico del padre Giovanni Andres* (Nápoles, 1817) y otro español, el abate catalán Javier Lampillas, que fué, como afirma Ticknor (IV, 244) el más ferviente paladín de nuestras letras.

Al publicar Signorelli la *Historia Crítica de Teatro*, cayó sobre ella un sinfín de contradictores, entre los que se destacan el citado Lampillas, el cual

publicó en 1778, en Roma, y en 1781, en Génova, su *Saggio storico apologetico della letteratura spagnuola*, defendiendo de pasada y con calor al teatro de Lope de Vega, aun cuando Lope halló en él a un menguado adalid, a pesar de la contraria opinión del padre Isla, inserta en una carta a su hermana, desde Bolonia (20 agosto de 1778). Bettinelli contrapugnóle en un artículo inserto en el «Diario de Modena», y Tiraboschi en un folleto impreso en 1778. A los dos contestó el infatigable jesuíta catalán en 1781. Remito al lector a los capítulos que tratan este asunto.

En cuanto a la política

De virulencia mayor son las polémicas referentes a la política, particularmente después de la invasión francesa. La leyenda negra continúa sembrando la discordia entre España y sus adversarios, levantándose agrias polémicas. El abate Juan Nuix compone en italiano unas *Reflexiones imparciales sobre la humanidad de los Españoles en las Indias, contra los pretendidos filósofos antiguos. Para ilustrar las historias de MM. Raynal y Robertson...* (Madrid, J. Ibarra, 1782), traducción de don Pedro Varela y Ulloa.

Las luchas entre liberales y apostólicos no cesan de ensordecer los oídos de los españoles. El tono no puede registrarse. El caballo de batalla tiene varios aspectos: Las cortes de Cádiz, la supresión del Santo Oficio, las leyes liberales promulgadas por la cámara y las opiniones en pugna.

Uno de los más valientes disputadores es el padre Francisco Alvarado, diputado por Játiva en las Cortes de 1813. Escudado tras el seudónimo de «El Filósofo Rancio» — que, desde luego, conocía todo el mundo —, escribió varios papeles dirigidos a diputados amigos suyos, sosteniendo con intransigencia la política antiliberal. Se le contestó en el mismo tono y él procuró batir su propio *récord*.

Don Joaquín Lorenzo Villanueva fué otro inquieto respodón, publicando dos opúsculos políticos titulados *El Jansenismo y las Angélicas Fuentes, o el Tomista en las Cortes* (Cádiz, 1813), y *Cartas a Don Roque Leal*, en los cuales intenta demostrar nada menos que la Constitución de 1812 estaba inspirada en la doctrina de Santo Tomás, procurando asimismo armonizarla con la religión. Quería, sencillamente, orientar la política de su país con la brújula inglesa. Complemento de estos dos trabajos es el que titula *Mi viaje a las Cortes*, que publicó el Congreso en 1860. Contestóle el padre Puigserver con *El Teólogo democrático ahogado en las angélicas fuentes* (Mallorca, 1815), rebatiendo con dureza las peregrinas ideas sustentadas por el padre Villanueva.

Es imposible consignar el caudal de papeles polémicos que suscitó la pelea entre liberales y absolutistas. Lo intento en la bibliografía dedicada a la *Sátira* (Verso y Prosa) y la *Política* (Idem, id.).

En cuanto a la religión y a la iglesia

Todo el siglo XVIII se caracteriza por la lucha denodada y muchas veces cruenta originada por la idea jansenista y sus adversarios. Los jansenistas (doctrina de Cornelio Jansenius, prelado holandés del siglo anterior, que exageraba la idea de la gracia divina. Sus doctrinas se hallan en el libro que compuso: *Augustinus*), discípulos de la escuela de Port Royal, defendían las cinco célebres proposiciones sobre la Gracia, o las teorías de Quesnel, condenadas por la *Bula Unigenitus;* pero en el fondo, más que otra cosa, era una voluminosa conjura contra la Compañía de Jesús, en la que intervinieron ilustres dignidades de la Iglesia y numerosos escritores. Tantos adversarios de calidad pusieron en

trance de muerte a la Compañía. «Toda la juventud salmantina es Port-Royalista», confiesa Jovellanos en su *Diario*. Los grandes valedores del jansenismo eran el obispo de Barcelona don José Climent, el de Salamanca, don Antonio Tavira, don Félix Amat y otros muchos como veremos.

El padre Luis Molina rebate la violenta y habilidosa conjura que se cierne sobre la paz de la Iglesia española en su opúsculo *De Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis, divina prescientia, praedestinatione et reprobatione*, al que contestan un coro de voces iracundas, amparadas, como es de suponer, en seudónimos inescrutables.

El Regalismo originó ruidosos debates que duraron todo el siglo. Esta política se había robustecido en el antecedente y defendía las prerrogativas de los reyes, que sostenían sus derechos sobre rentas eclesiásticas, provisión de beneficios y demás atribuciones. Aranda, Campomanes, Azara y Roda fueron sus más calificados defensores. Campomanes escribió un *Juicio Imparcial* defendiendo el regalismo. El inquisidor general elevó al rey una enérgica protesta, denunciando que esta obra contenía «proposiciones escandalosas, cismáticas, sumamente injuriosas al honor con que Cristo fundó su Iglesia» y que coincidían con los errores de Juan Huss, Wiclef, Lutero, Calvino y otros protestatarios. Campomanes respondió en forma alterada, por lo que el inquisidor remitió otra representación a S. M. Lo cierto es que el *Juicio Imparcial* se reimprimió con ligeras modificaciones, demostrando con ello la fuerza que mantenía la antigua prerrogativa estatal.

La polémica eclesiástica se puso al rojo al publicar don Juan Antonio Llorente su *Colección Diplomática*, en la cual abogaba por los derechos de los prelados españoles a dispensar impedimentos matrimoniales y demás gracias de derecho pontificio. Uno de los más valientes contradictores fué el doctor don Miguel Fernández de Herrezuelo, en su *Conciso de memorias eclesiásticas y político-civiles en defensa de la Potestad de la Iglesia y Silla de San Pedro contra la doctrina estampada en el discurso preliminar de la «Colección Diplomática», que dió a luz don Juan Antonio Llorente, sobre dispensas matrimoniales* (Madrid, Ibarra, 1813). Dice Menéndez y Pelayo (*Heter*, III, 419) que los consejeros del rey dieron razón a Llorente, y por Decreto de 16 de diciembre de 1810 mandaron a los obispos dispensar todo género de impedimentos. Llorente insistió en su punto de vista con el folleto *Disertación sobre el poder de los Reyes españoles...*, agriándose la cuestión al intervenir el fraile renegado don Juan Antonio de Olabarrieta, más conocido en los medios periodísticos y políticos por el seudónimo de José Joaquín de Clara Rosa, furibundo enemigo de las prerrogativas eclesiásticas, y otros discutidores de profesión, siendo todos ellos contestados por el padre José María Lasso de la Vega, franciscano, que se firmaba U. S. C. A. R. («Un sacerdote católico, apostólico, romano»).

PRINCIPALES POLEMISTAS

Forner

«Una biografía minuciosa y detallada de don Juan Pablo Forner — escribe don Pedro Sáinz Rodríguez en el Prólogo de las *Exequias de la lengua Castellana* («La Lectura», 1925) —, supondría rehacer toda la historia literaria del período en que vivió, pues las numerosas polémicas a que le arrastró su carácter agresivo, hacen de él el punto de cruce de todas las pasiones que bullen bajo la académica y fría apariencia de la literatura de entonces.»

Forner era hombre de carácter adusto, pesimista, suspicaz y soberbio. Su complexión era enfermiza. Creía ver a su alrededor una fraguada conspiración, por lo mismo que él desconfiaba del valor y de la sinceridad ajenos. Fué de los pocos hombres que caló en la entraña de su siglo. Muy culto, inteligente, tenaz en el trabajo, seguro de su camino, creíase muy superior a lo que en realidad era. De estudiante ganó un premio en la Academia Española (1782) con su *Sátira contra los abusos introducidos en la poesía castellana*, que es el punto de partida de su futura labor crítica.

Hombre honrado, retraído, de costumbres morigeradas, ejerció el cargo de Fiscal del Crimen de la Audiencia de Sevilla, y desde entonces empieza su vertiginosa carrera polemista, que le acarrea serios disgustos y una vida de perenne irritación.

Tronó contra todo y contra todos. Fué el primer inconforme del reino. El mismo confiesa:

Con Juan hablé mal de Pablo,
con éste hablé mal de Juan;
sábenlo y conmigo están
por esto dados al diablo.

Fué tal el volumen de sus disputas y la intensidad de sus zarpazos, que un Real Decreto de 1785 le impuso silencio, obligándole a no publicar escrito alguno sin la previa censura del Gobierno.

Polémica con Iriarte

La animadversión que se tuvieron don Tomás de Iriarte y don Juan Pablo Forner es de las que hacen época. Eran dos caracteres repelentes, llenos de orgullo y soberbia, envidiosos del aire que respiraban. Al publicar Iriarte su poema *La Música*, Forner no cesó de burlarse de él, como también le censuró la comedia *El señorito mimado*, en carta a Llaguno (MS. Bib. Nac. Dd. 196). Dice Forner en *Nueva relación y curioso romance:*

Declaraba aquel pobrete
que en discordantes corcheas
solfeó las maravillas
del arte de las cadencias;
al que en cien metros medidos
sin cartabón y sin regla,
fué por más de cinco días
Mimí-Esopo de las letras...

Cuando salieron las *Fábulas literarias*, Forner le disparó una andanada de cohetes que retumbaron por todo el ruedo español, censurando sus defectos y abultándolos superlativamente en su sátira *El Asno erudito*. Iriarte no dejó de encajar tan formidable golpe inferido a su vanidad, y le contestó con el folleto *Para casos tales, suelen tener los maestros oficiales* (Madrid, 1782), con el seudónimo de «Don Eleuterio Geta». No emplea los tonos desgarrados de su antagonista, pero resalta con habilidad las faltas gramaticales del escrito en cuestión, cosa que pone los pelos de punta al engreído Fiscal, que le contesta con otra sátira del mismo calibre que la anterior: *Los Gramáticos, historia chinesca*, firmada con su nombre, que no pudo imprimir, pues el juez de imprentas recogió el manuscrito en Valencia. El infatigable satírico intentó editarla en Madrid, pero sin éxito. Hállase inédita en la Biblioteca Nacional y es una dura diatriba contra Iriarte, su familia y sus amigos, no perdonando a su tío, el bibliotecario, ya fallecido, designándoles a todos con nombres chinos.

Ante la protesta de Iriarte acerca de la oda que obtuvo el premio de la Academia, *La felicidad de la vida del campo*, de Meléndez Valdés, Forner compone un *Cotejo de las églogas premiadas por la Real Academia Española*, de que se hablará en otro lugar, y numerosos sonetos, letrillas, romances, folletos y cartas contra el fabulista, el cual vivió y murió con la obsesión de su rival. Pocos momentos antes de su fin, dictó Iriarte el siguiente soneto, fija su atención en el perseverante vestiglo del celoso extremeño:

Lamiendo reconoce el beneficio
el can más fiero al hombre que le halaga;
yo, escritor, me desvelo por quien paga
o tarde, o mal, o nunca el buen servicio.
La envidia, la calumnia, el artificio,
cuya influencia vil todo lo estraga,
con más rabiosos dientes hacen llaga
en quien abraza el literario oficio.
Así la fuerza corporal padece;
falta paciencia, el ánimo decae,
poca es la gloria, mucha la molestia;
el libro vive y el autor perece.
Y ¿amar la ciencia tal provecho trae?
— Pues doy gusto a Forner y hágome bestia.

Polémica con García de la Huerta

El afán batallador de Juan Pablo Forner impulsóle a intervenir en la pugna sostenida entre el fabulista don Félix María de Samaniego y el dramaturgo García de la Huerta, el cual había ya publicado su *Theatro Hespañol*. Forner no pudo sufrir algunos desaprensivos juicios emitidos por Huerta sobre Cervantes y su teatro, y dió a la estampa sus *Reflexiones sobre la Lección Crítica* (1786), con el seudónimo de «Tomé Cecial». Contestóle Huerta acremente en *La Escena Hespañola*, que viene a ser un corolario a su *Theatro*, llamando envidioso a Forner y rebatiendo sus opiniones. Éste responde con la famosa *Fe de erratas del prólogo del Teatro Español*, contra los neologismos en él insertos, y poco después con *El Morión, poema burlesco*, del cual sólo poseemos tres octavas, la primera de las cuales reza de esta suerte:

La rabia canto del varón famoso
que a Mantua un tiempo copleando vino,
hueco en cabeza, un cuerpo proceroso,
en versos rana, en ciencia Calepino.
Fiero espíritu, horrendo y tenebroso,
por quien el genio hinchado gongorino
renació ufano, con deseo ardiente
de aniquilar a Apolo brevemente.

Airado Huerta escribió estos pésimos versos, que barrunto no sean suyos:

Un tuerto dió en la manía
de quererse retratar,
y no se pudo acertar
con su ruin fisonomía.
El pobre pintor perdía
aceite, tiempo y conato,
hasta que encontrando un gato
en la calle, medio muerto,
sarnoso, pelado y tuerto,
acertó con el retrato.

Bastante mejor es la respuesta de Juan Pablo, titulada *El ídolo del Vulgo*, de clara factura quevedesca:

A cervelo liviano de chorlito
añade el casco de coplista hambriento,
la lengua de escorpión, duro y violento
y la frente al estilo del cabrito.
Cual de envidioso can, ojo maldito
de fulminante rabia, de jumento
el labio, y al pintar su pensamiento
copia en él la ignorancia en infinito.
Si acordar, ¡oh pintor!, quieres sus glorias,
ciñe tu sien de cardos; siempre abierta
la boca, burros mil en torno giran...
— Pintéla y no salí de tus memorias —;
mas, ¿qué animal es éste? — El grande Huerta.
Si éste es él, ¿qué serán los que le admiran?

Polémica con Trigueros

Don Cándido María Trigueros, clérigo natural del pueblo toledano de Orgaz, miembro de la Academia de Buenas Letras de Sevilla, en donde vivió largos años, compuso en 1784, por encargo del Gobierno, el plúmbeo y extravagante poema épico *La Riada*, para describir una inundación ocasionada por el Guadalquivir. El trabajo era de un mal gusto y de una vulgaridad espantosos. Forner quiso burlarse de él y compuso *la Carta de don Antonio Varas al autor de La Riada* (Madrid, Miguel Escribano, 1784). Trigueros, hombre modesto y apacible, quedó muy sorprendido de la violencia de tamaño exabrupto, que no perdona una tilde y que hace extensivo su encono a la Academia. Desde entonces el Gobierno prohibió a Forner publicar ningún escrito bajo seudónimo.

Incapaz de envenenar su pluma con el acíbar de la polémica, Trigueros pidió a su amigo Sempere y Guarinos se encargara de su defensa. Éste, que a la sazón estaba publicando el *Ensayo de una Biblioteca Española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, editada en Madrid, Imprenta Real, 1789, defendió a Trigueros en el tomo VI (artículo *Trigueros*) y trató con menosprecio al contradictor. Forner lanzó entonces el *Suplemento al artículo Trigueros, en la biblioteca del doctor Guarinos*, arremetiendo contra el defensor y el defendido en los términos consuetudinarios que empleaba. Como ni uno ni otro contestaron, Forner se dispuso a avizorar nuevas presas.

Polémica con López de Ayala

Don Ignacio López de Ayala, autor de la tragedia *Numancia Destruída*, había ya probado las armas de la polémica con motivo de la *Historia literaria de España*, publicada por los Padres Mohedanos (1781). Nombrado censor de Teatros, desaprobó la obra de Forner *La Cautiva Española*. El fiscal extremeño irritóse contra López, denostándolo públicamente en una *Carta... sobre haberle desaprobado su drama intitulado la Cautiva Española* (1784), atacando la tragedia del censor (y de paso a la dramárica española), diciendo que comerciaba con su cargo, por lo que Ayala presentó una denuncia contra él.

Polémica con don Tomás Antonio Sánchez

Don Tomás Antonio Sánchez (1725-1802), gran erudito e insigne rehabilitador de nuestra olvidada literatura medieoval, aludió ligeramente a Forner en su chistosísima *Carta de Paracuellos, escrita por Don Fernando Pérez a un*

sobrino que se hallaba en peligro de ser autor de un libro (Publícala con notas un Bachiller en Artes) (Madrid, Vda. Ibarra, 1789). El suspicaz respondón, ni corto ni perezoso, le satirizó en su no menos regocijante *Carta de Bartolo* (1790), empleando el seudónimo de «Paulo Ignocausto», demostrando su total falta de gusto estético al menoscabar los rancios poemas hispánicos, especialmnte e el *Mio Cid*, cuya edición acababa de publicar don Tomás, rindiendo con ello un gran servicio a las letras patrias. Le llama anticuado, falto de criterio, colector de obras ajenas, «viejo cartapelón del siglo XIII en loor de las bragas del Cid».

Herido Sánchez en su amor propio, replícale en el folleto *Defensa de Don Fernando Pérez, autor de la Carta de Paracuellos, impugnada por el licenciado Paulo Ignocausto. Escribíala un amigo de don Fernando* (Madrid, Vda. de Ibarra, 1790).

En 1788 imprímese en Madrid una *Carta injuriosa a la buena memoria de Miguel de Cervantes*. El autor era don Pedro Estala, pero las notas, de don Tomás, escritas en tono burlón que debió herir profundamente a Forner, si es que le quedaba de su flagelado cuerpo algún espacio incólume.

Polémica con el clero andaluz

En 1795 se restablecieron en Sevilla las representaciones teatrales, suspendidas durante muchos años debido a la presión de los eclesiásticos. El alma de esta pugna a favor del teatro fué Forner, que no cesó de caldear el ambiente con folletos y propaganda verbal, pues en aquel tiempo desempañaba funciones judiciales en la ciudad del Betis. Al levantarse la prohibición compuso una *Loa* encareciendo la importancia que el teatro supone para la reformación de costumbres y atacando a sus adversarios en el tono acostumbrado que empleaba. Ello promovió una encendida contienda con los teólogos andaluces, que le atacaron con bala rasa y con argumentos propios, tachándole de irreligioso y haciéndole peligrar en el cargo que ostentaba. Antes de ello Forner había sido objeto de un acoso parecido, del que se defendió con el *Preservativo contra el ateísmo*. Redactó, contestando a sus antagonistas, una *Introducción a la loa que se recitó para la apertura del teatro de Sevilla. Año de 1795. Con una Carta que sirve de prólogo, escrita por un literato no sevillano a un amigo suyo de Cádiz* (Cádiz, Antonio Murguía, 1796). Un «Juan Perote» le combatió con una *Carta satírica*, y Forner con una *Respuesta del Cura de Mairenilla la Taconera a la Carta de Juan Perote...* (1796). Pero el ímpetu contrario era tan fuerte, que le fué necesario desarrollar un minucioso plan de ataque. El catedrático de retórica de Sevilla don José Alvarez Caballero replica a Forner, a invitación del clero sevillano, en *La Loa restituída a su primitivo ser..., contra las interpretaciones del literato no sevillano, se impugna sólidamente el teatro y se descubren los errores que en su vindicación ha esparcido el apologista* (Sevilla, 1796). Forner responde con una *Carta a un vecino de Cádiz*, con el seudónimo de «Rosauro de Safo». A otro que le atacó, contéstale: *Respuesta a los Desengaños útiles... del Literato de Ecija* y otros folletos que consigno en su extensa bibliografía.

Polémica con Vargas Ponce

Don José de Vargas y Ponce (1760-1821), marino y publicista gaditano, era hombre amable, culto y diserto, gran cultivador de la amistad. En una conversación tenida en cierta tertulia, aludió a Forner, permitiéndose ciertas expresiones irónicas respecto a su carácter y a su obra. Enterado de ello el terrible

liberista escribió el folleto *La Corneja sin plumas* (1795), en que enjuicia como acostumbra la obra del marino titulada *Declamación contra los abusos introducidos en el castellano* (1793), diciendo que copia a Aldrete y a Mayans, llamándole «miserable plagiario», y al libro, «librote, guisote de bodegón literario y almodrote», entre otras lindezas. Vargas le respondió con otro papel.

Polémicas de defensa

Aunque parezca mentira, Forner se erigió, por lo menos en dos ocasiones, en exculpador de obras ajenas, contra ataques inferidos a amigos suyos, que también tuvo algunos. Una de ellas fué la de don Leandro Fernández de Moratín, quien al publicar su comedia *El Viejo y la Niña* fué objeto de críticas severas, siendo la más enconada la que compuso don Fulgencio de Soto. Forner rompió una lanza por su camarada y escribió en el «Correo» con el seudónimo de «Lorenzo Garrote» una *Carta* contra Soto y a favor de la obra moratiniana.

Hablo de la otra polémica en defensa de Meléndez Valdés al tratar de Iriarte.

Otras polémicas

Forner se mostró infatigable en sus papeles. En lugar de aplanarle, los insultos le excitaban y estimulaban. Su amigo Moratín decíale en una carta, verdaderamente alarmado del volumen de irritación que levantaba: «Deja en paz a los Iriarte, y a Ayala, y a Valladares, y a Moncín, y a Huerta, y a las tres o cuatro docenas de escritores de quienes te has declarado enemigo, y ocupa el tiempo en tareas que te adquieran estimación y no te inciten persecuciones y desabrimientos».

Al escribir Forner su citada *Oración Apologética*, a instancias de Floridablanca, salió en la Imprenta Real en 1788 un folleto que tiene por título *Cartas de un español residente en París a su hermano residente en Madrid sobre la Oración Apologética y su mérito literario de don Juan Pablo Forner.* Se atribuye a don Antonio Borrego, y cree el señor Sainz Rodríguez (pág. 26 de su citada obra) que estaba inspirado por Domingo Iriarte, hermano del fabulista. Censúrase a Forner y a su libro y de refilón se desestiman la teología y las ciencias eclesiásticas. Execróle asimismo un autor anónimo en el periódico «El Censor» (*Discurso* 113), con un artículo titulado *Apología por el Africa y su mérito literario.* Forner ataca a ambos en la *Respuesta al discurso 113 de El Censor; pasatiempo de D. Juan Pablo Forner; Lista puntual de los errores de que está atiborrada la primera carta de las que el Español de París ha escrito contra la Oración Apologética.*

Huerta dice de la citada *Oración:*

> *Ya salió la* Apología
> *del grande orador Forner;*
> *salió lo que yo decía:*
> *descaro, bachillería,*
> *no hacer harina y moler.*

Numerosos rivales alancean al diestro de la cuchillada y del cachete desde las páginas de «El Censor» y del «Apologista Universal». Contra todos se revuelve Forner. Dirige a Samaniego estos versos (*Nueva relación... en que se cuenta... cómo el valiente caballero Antioro de Arcadia...*, que no es, como se ha supuesto, de Jovellanos):

...aquel follón
que con azote y palmeta
fabulizó una doctrina
digna de niños de escuela;
aquel Momo vascongado,
que al compás de su vihuela,
calado el yelmo y cubierto
con máscara aragonesa,
supo epistolar sus pullas
y encartar sus cuchufletas.

Contra Nifo, en el mismo romance:

Aquel traductor bambolla,
que engalicando la lengua
da robustez a su bolsa...

Contra Ayala y Huerta:

Al proto-pedante Huerta
y al mitropángloto Ayala,
salud muy cumplida envía
un bachiller sin sotana.

Contra don Juan de Iriarte, autor de una *Gramática latina* en verso, y de varios epigramas latinos, en otra poesía:

Sus versos son pepitoria
que heredó del mundo frío
del dómine Juan, su tío
que esté en gloria...

Compone además papeles en que ataca lo terreno y lo ultraterreno, lo bueno y lo malo. Critica, responde, tunde, embiste, vapulea, irreductible y valiente, desafiador y altanero.

Y, sin embargo, Juan Pablo Forner murió en la cama.

Vicente García de la Huerta

Si no de tanto volumen, de igual acritud que las de Forner son las discusiones de don Vicente García de la Huerta (1734-1787), a quien los pesares, como dijo Fitzmaurice-Kelly (p. 481), parecen haber perturbado el cerebro.

La vida literaria de García de la Huerta se polariza en un error y un acierto: su *Theatro Hespañol* y su tragedia *La Raquel*. En el primero pretende levantar un dique contra el menosprecio en que se tenía a nuestra dramaturgia, formando una colección de comedias en el momento más erizado de dificultades, de orden técnico, estético y psicológico. Baste decir que en esa voluminosa antología, compuesta de diez y siete tomos, no incluye una sola producción de Lope de Vega, ni de Alarcón, ni de Tirso, ni de Guillén de Castro, ni de otros ingenios distinguidos. No fué, como esperaba, un monumento: fué su ruina. Ella encendió la mecha del polvorín polémico. Nos dice el propio Huerta (*Escena española defendida...* Madrid, 1786, pág. CLIII), que salió un «enorme número de folletos impresos en 1785», a los que contestó con la *Lección Crítica* (Madrid, 1785). Don Félix María de Samaniego le disparó una *Continuación de las Memorias Críticas de Cosme Damián* (sin lugar ni año; puede ser de 1785, según el testimonio de Huerta) y una *Lección crítica a los lectores del papel intitulado: Continuación...* (Madrid, 1785), que, junto con otros anónimos y seudónimos, hacen perder los estribos al autor de *La Raquel*, el cual se revuelve contra todos, calumniando de refilón a Cervantes, llamándole «inicuo satírico, denigrador envidioso y enemigo del mérito ajeno»; como si don Miguel tuviera la culpa de su maltraída suerte.

Un diluvio de anatemas cae sobre el desdichado dramaturgo: *Carta dirigida al Sr. Apologista Universal por uno de sus clientes natos, con un soneto a la muerte del Sr. Huerta* (Madrid, 1787); *Diálogo crítico transpirenaico e hiperbólico entre el Corresponsal del Censor y su maestro de Latinidad; Carta de don Vicente García de la Huerta, en la que se responde de varias inepcias que sus impugnadores* (Madrid, 1787); *Tentativa de aprovechamiento crítico de la lección crítica de don Vicente García de la Huerta* (Madrid, 1785), cuyo autor es el catedrático don Joaquín Ezquerra. Forner, el gigante de la polémica y de la sátira, temido por sus enemigos y por sus amigos, interviene también con su contundente dialéctica escribiendo unas *Reflexiones sobre la Lección Crítica que ha publicado don Vicente García de la Huerta. Las escribía en vindicación de la buena memoria de don Miguel de Cervantes Saavedra, Tomé Cecial, ex-escudero del bachiller Sansón Carrasco. Los publica don Juan Pablo Forner.*

Huerta no se da por vencido, aun teniendo enfrente a una legión de vociferadores. Insiste en desdeñar las «despreciables piezas» cervantinas como *El Trato de Argel* y *La Numancia*, en denigrar al dramaturgo Voltaire, al esteta italiano Pedro Napoli Signorelli, a los autores franceses sin excepción. Huerta no sabe qué quiere. Pierde el control de los nervios y da un estallido mayúsculo con su folleto *La Escena Hespañola defendida en el Prólogo del Theatro Hespañol de Don Vicente G. de la H. y en su Lección Crítica. Segunda impresión con apostillas relativas a varios folletos posteriores* (Madrid, 1786). Ya no sabe qué es lo que piensa acerca del clasicismo, del tradicionalismo, del teatro, de la Estética. ¿Es que ha tenido jamás una idea fija a este respecto? La respuesta la hallará el lector leyendo *La Raquel*.

El éxito merecido de esta pieza engríe su carácter y no puede soportar las censuras, algunas muy acertadas. Perdióle su temperamento nervioso, su carácter altanero, puntilloso e intransigente.

Samaniego se molestó por sus desdenes, escribiendo una *Continuación de las Memorias Críticas de Don Cosme Damián*, atacando a Huerta y de pasada a Lope, a Calderón y a Moreto, a quienes emplazaba «ante el tribunal de la razón». Huerta le contestó con *El Idolo del vulgo*, y a éste don Joaquín Ezquerra *(Theatro Crítico...)* y los autores de varios folletos.

Para el difícil oficio de polemista García de la Huerta tiene el grave defecto de perder con facilidad el control de los nervios. No sabe encajar los golpes de sus adversarios, a quienes llama «escarabajos hispano-celtas, luciérnagas rateras», etcétera. Iriarte, que no le perdona su ostentoso desdén hacia su poema *La Música*, se une a la lid para asaetearle duramente.

El arranque de Huerta es de los que no tienen freno posible, acumulando los epítetos más agresivos de su extenso vocabulario, dando tumbos a diestro y siniestro hasta el punto de escandalizar a varones de la talla de Jovellanos, el cual manifiesta a Trigueros en carta fechada en Madrid a 10 de julio de 1781: «Corre una miserable sátira, atribuida a don Vicente García de la Huerta, de que si puedo incluiré copia. Este hombre, acostumbrado a ser tenido por el oráculo de este Parnaso, no puede sufrir que otros poetas sobresalgan. Recientemente ha escrito un romancillo contra Iriarte y Samaniego...; ahora sale con esta patochada, y dicen que está escribiendo contra *Los Menestrales*». «Los Menestrales» era una comedia de Trigueros.

En 1785 don Martín Fernández de Navarrete dirigióle, bajo seudónimo, una *Carta* con motivo de un romance que adulaba al marino mallorquín don Antonio Barceló, sublimando la expedición a Argel verificada el año anterior. No adivinando el autor, Huerta respondió a esta *Carta* con unas *Notas apostillas*, en las cuales, sin encomendarse a Dios ni al diablo, dió palos de ciego a Vargas Ponce, a Iriarte y al abate Ceruti. Contestó en un folleto *(Lección Histórica)*, el profesor Peredes, que había compuesto una *Carta... a un amigo suyo de*

Madrid sobre los Sumarios de los cuatro primeros reyes de Asturias (Madrid, Sancha, 1786).

Sufrió atrozmente con los dicterios de sus adversarios. En realidad los mereció. «Protestó audazmente contra toda regla que no fuese su capricho, convirtiendo en absurda una causa cuyo origen era loable, a fuerza de indocilidad, de acrimonia y de jactancia» (Mesonero Romanos. *El Curioso Parlante*, II, 479).

Iriarte y Samaniego

Don Tomás de Iriarte y don Félix María de Samaniego no cabían en un mismo planeta. Se odiaban cordialmente porque cada uno sabía del otro que estaba convencido de su superioridad. La envidia mata a los pequeños, y ellos tenían un corazón minúsculo.

Iriarte no sólo estaba orgulloso de sus *Fábulas Literarias*, sino de sus detestables comedias, de su anodina y plúmbea obra titulada *Los Literatos en Cuaresma*, de su infortunadísimo poema *La Música*, de sus versos sueltos, de sus cartas, de su figura y del aire que respiraba. Su carácter granjeóle la inquina de no pocos ingenios. La primera escaramuza de su movida existencia polemista es de 1777, en que publicó un *Vejamen* contra don Leandro Moratín; éste respondió adecuadamente. pues don Leandro no se mordía la lengua y tenía gran habilidad dialéctica y una prosa chistosísima cuando se trataba de hablar en son de burlas. El fabulista replicó sin demasiada acritud, y la cosa acabó con una reconciliación: caso inaudito en los anales de la polémica del siglo XVIII.

Como sabemos, Forner le coceó con *El Asno Erudito*, libelo que amargó sus últimos días. Huerta dedicóle *El loco de Chinchilla*. Ayudado de don Vicente de los Ríos, se defendió de los reparos que el periodista y crítico madrileño don Juan José López de Sedano le oponía a su versión de la *Epístola* de Horacio (1777). Sedano afirmaba (*Parnaso Español*, 1768-78), que la versión contenía copiosos errores de interpretación y que no había sabido asimilarse el espíritu horaciano, tachándola, además, de prosaísmo. Iriarte se descuelga con un folleto fulminante: *Donde las dan las toman*, censurando la obra de Sedano, que ya se había criticado en la Fonda de San Sebastián. Huerta y de los Ríos tratan de rehabilitar la traducción latina y no hallan otro medio que atacar la mala elección de las piezas insertas en el *Parnaso* de Sedano, en lo cual acertaron, ciertamente. Decía don Vicente de los Ríos que era «un montón o hacinamiento de poesías». Según Iriarte, Sedano «carecía de juicio propio, de sana crítica y aun de buena fe literaria» *(Donde las dan...)*. Lo que irritó a los adversarios fué el menosprecio con que había tratado las versiones antecedentes, algunas de ellas, como la de Espinel, por ejemplo, mucho mejores que la suya. Don Javier de Burgos terció en la discusión, opinando: «La traducción de Iriarte vale tan poco como aquellas cuyos defectos censuró; sus versos malísimos, detestables, sin ritmo ni armonía, están atestados de locuciones propias de la prosa más abyecta, siendo su lectura insoportable por esta razón».

Por su parte Sedano difirió la respuesta siete años, publicando en 1785 en Málaga los *Coloquios de la Espina* (dos tomos), que destilan hiel y sangre y son procaces y desvergonzados, empleando el seudónimo de «Juan María Chavero y Eslava de Ronda», por no atreverse a asomar su biliosa cara.

En 1780 presentó Iriarte una *Égloga* al concurso abierto por la Academia Española, titulada *La felicidad de la vida del campo*, cuyo éxito creyó infalible; pero el triunfador resultó ser un muchacho desconocido en los medios literarios, llamado don Juan Meléndez Valdés, con su égloga *Batilo*. No sufrió el fabulista

tal postergación, denigrando públicamente el poema premiado en sus *Reflexiones sobre la égloga de Meléndez*. Forner, ya lo hemos visto, intervino, más que como fiscal, como juez, dando la preferencia al poeta de Salamanca.

Félix María de Samaniego era de distinta contextura moral y de otro carácter, quizá porque no tenía que trabajar para vivir, antes bien rehusó un alto empleo que en la corte le ofrecía el conde de Floridablanca. Era hombre simpático, jovial, ameno y de chistosa conversación, escéptico en materia religiosa y política, aunque de tendencia liberal: es decir, un gran señor de finales del siglo XVIII, imbuído en las ideas filosóficas de última hora. Sus obras obedecen, pues, a una pura recreación espiritual.

Iriarte y Samaniego trabaron en un principio estrecha amistad. Éste escribió al poeta canario en 1779 remitiéndole el tercer libro de sus *Fábulas*, algunas de las cuales había impreso ya en 1781. Al año siguiente Iriarte publica las suyas afirmando en la *Advertencia* puesta en el texto que era la primera colección enteramente original publicada en castellano, sin citar la de su amigo; y es cierto que Samaniego no hizo más que castellanizar, traducir y poetizar temas orientales, griegos, latinos y franceses, aunque con un genio superior a Iriarte en cuanto a la técnica de sus versos.

Molesto Samaniego publica en 1782 sus *Observaciones sobre las fábulas literarias originales de Don Tomás de Iriarte*, sin nombre de autor. De ahí nace un disparatorio de imprecaciones y de insultos que raya en grosería. Samaniego compone contra el poema *La Música* sus *Coplas para cantar al violín a guisa de tonadilla* y su rival no anda remiso en dedicarle las flores de su avinagrado ingenio.

Pero Iriarte era nervioso y se desconcertaba con facilidad en el ataque, trocando insultos por razones. Samaniego, en cambio, era frío, cachazudo como buen hijo de Euskalerria, encajaba los golpes y los devolvía duplicados. Parece ser que imprimió en Bayona un libro compuesto de poesías exclusivamente dedicadas a combatir a Iriarte, y que éste pudo adquirir la edición en casi su totalidad. Conócense del mismo algunos fragmentos, como los que a continuación se copian, cuyo primer verso es de Quevedo:

Grandes alaridos dan
Horacio y el buen Virgilio;
del sumo Jove al auxilio
los dos implorando están:
¡Júpiter! ¿do están tus rayos?
¿Cómo permites que Iriarte,
traduciéndonos sin arte,
nos ponga en disfraz de payos?

—

Tus obras, Tomás, no son
ni buscadas ni leídas,
ni tendrán estimación
aunque sean prohibidas
por la Santa Inquisición.

TONADILLA PARA VIOLÍN

Cantar la música Iriarte
se propuso en un poema:
y en lugar de sinfonía
tocó la gaita gallega.
. . . . . .
¡Señor Iriarte o don diablo!
si más estilo y cadencia
no dais al verso, dejad
vuestra profesión coplera.
O al versificar, ved si os presta
el Asno Erudito sus tiernas orejas.

Polémicas de don Diego Torres de Villarroel

La ajetreada existencia del doctor don Diego de Torres Villarroel, hombre de múltiples actividades — aprendiz de ermitaño, danzarín, torero, músico, vagabundo, contrabandista malogrado, médico a ratos, poeta tradicionalista, autor dramático, astrólogo y catedrático, entre otras cosas —, es una cadena de episodios y una red de lances picarescos, sazonados de jocoserías, que hacen de él un tipo simpático, popular y muy español. Su vida es una encrucijada, una sorpresa y una paradoja constantes.

Los *Almanaques y Pronósticos*, que publicó durante toda su larga existencia, excitaron la emulación de los codiciosos. «Detrás de mí — advierte — salieron un millón de necios y maldicientes, blasfemando de mi aplicación y de mis obras.» Todos ellos quedaron bien pagados.

Contra lo que era justo esperar, dada su desenvoltura, no sufrió mucho los ataques de los escritores, y aún aquéllos que se le dirigieron iban envueltos en los tupidos ropajes de un seudónimo. Torres era un enemigo peligroso, que nada se dejaba en el tintero. Desconocía la política del eufemismo y del mediotono.«La lectura de mis obras tiene alguna cosa deleitable, no tanto por las sales como por las pimientas.»

Al publicar Feijóo, como hemos dicho, la *Carta* titulada *Astrología judiciaria y almanaques*, atacó a los «astrólogos» autores de esa clase de folletos, que Torres, con gran éxito, componía; el cual aprovechó la ocasión de aludirle en la respuesta que dió al doctor Martínez, autor del *Juicio Final de la Astrología*, con su papel intitulado *Entierro del Juicio Final y vivificación de la Astrología*, en que hay estas palabras contra el polígrafo montañés: «Hoy escribe contra mí (Martínez), sin más motivos que acreditar las tareas de un religioso desocupado que, reñido con las estrecheces del silencio, tiene en gritos al orbe literario, en questión los ingenios, en borrascas los discursos y en pendencias y pleitos los ánimos». El doctor Martínez le contestó, no directamente, sino a propósito de su comentario al Tomo I de Feijóo, respecto a sus opiniones sobre medicina, mostrándose conforme con ellas en una *Carta defensiva*. Torres se descolgó con una violentísima *Postdata de Torres a Martínez, en la respuesta a don Juan Barroso* (Salamanca, s. a). Tanto ruido metió este libelo, que salió contra él el titulado *Encuentro de Martín con su rocín*, que el señor Millares (*Teatro Crítico Universal*, «La Lectura», Madrid, 1923, pág. 26) supone es de Feijóo, por el hecho de que una copia del MS. número 19.318 de la Biblioteca Nacional lleva sus iniciales.

Al publicar el pronóstico de la muerte de Luis I, le hostilizan sus enemigos, entre ellos el doctor Martínez. Dice Torres en un pasaje de su *Vida*: «Entre la turba se entremetió el médico Martínez, con su *Juicio Final de la Astrología*, haciendo protector de su escrito al excelentísimo señor marqués de Santa Cruz. Yo respondí con las *Conclusiones a Martínez*, dedicadas al mismo excelentísimo señor, y otros papeles que andan impresos en mis obras; y quedó, si no satisfecho, con muchas señales de arrepentido: Serenóse la conjuración; despreció el vulgo las necias e indolentes sátiras, y salí de las uñas de los maldicientes sin el menor arañó, en un asunto tan triste, reverente y expuesto a una tropelía rigurosa». Y termina unas páginas después con este rasgo rufianesco: «Quedamos asidos de las melenas Martín y yo; y desasiéndome de sus garras, salí con la determinación de visitar sus enfermos, y escribir cada semana, para las gacetas, la historia de sus difuntos. Vióse perdido, considerando mi desahogo, mi razón y la facilidad con que impresionaría al público de los errores de su práctica, en la que le iba la honra y la comida. Echóme, pidió perdones; yo cedí, y quedamos amigos».

Uno de sus más fuertes reñidores fué el cultísimo jesuíta gallego don Luis Losada (1681-1748), polemista impenitente y desenfadado que barajaba más de treinta seudónimos, el cual le denigró con motivo de la alternativa de cátedras (1718) en el opúsculo *Conversación-diálogo apologética Christiana* y en una *Carta de un profesor*, más tarde, bajo el alias de «El Cura de Morille», sosteniendo una discusión con Torres sobre el linaje de Santo Domingo. El padre Isla terció en ella también. Dice el señor Millares (pág. 31) que en la primera y segunda parte de su *Colección de papeles crítico-apologéticos (de Isla)* figura un opúsculo que lleva el título de *Glossas interlineales al licenciado Pedro Fernández a las Postdatas de Torres.*

Otro contradictor de peso es el abogado aragonés don Miguel Eugenio Muñoz y Lucientes (1706-1773), el cual salió al paso de las peregrinas declaraciones científicas de Torres en su *Opinión al discurso hecho por D. Diego de Torres Villarroel, catedrático de Matemáticos de Salamanca, del globo de tres columnas de fuego que se dejaron ver en nuestro horizonte el día 2 de Noviembre de 1730, con distintos juicios de su causa y significación.*

Crece tanto la vocinglera agitación contra el ingenioso salmantino que se llega a ver fastidiado, no tanto por no saber a dónde dirigir sus golpes, como por hallarse finalmente a las puertas de la vejez. El prólogo del *Quinto trozo* de su *Vida* es todo él una defensa, que demuestra hasta qué punto le molestan las censuras: llama a sus enemigos «pordioseros, pctardistas, tuertos de razón, despilfarrados, sin arrapo dc doctrina ni de juicio, con mucho miedo y poca vergüenza».

El Padre Isla

Hombre humilde, bondadoso y simpático fué el padre Isla, de pluma ingeniosa y cascabelera y uno de los contados humoristas de su época.

La primera obra en que mostró su ingenio pungente fué en la *Juventud triunfante* (1727), escrita en colaboración con su maestro el citado padre Luis Losada, para los festejos de su colegio. El padre Losada fué, en parte, un inspirador del *Fray Gerundio.*

En 1732 el cirujano de Segovia don José Carmona Martínez compuso un libro sorprendente y regocijante a la par, escrito con rigurosa buena fe, titulado *Método racional de curar sabañones...* El padre Isla no deja pasar tan risueña coyuntura y en el mismo año publica las famosísimas *Cartas de Juan de la Encina*, que son una fina burla del libro en cuestión.

En 1746 publicó en Pamplona *Triunfo del amor y de la lealtad*, también llamado *Día grande de Navarra*, en que describe las fiestas celebradas en aquella ciudad con motivo de la proclamación de Fernando VI. Su finísima ironía engañó a todos, recibiendo numerosos plácemes; pero vista al cabo la burla, le vulneraron sin cesar. Publicóse, entre otros, el folleto signado por un «Daniel de Foe» con el título de *El camino más corto con los disidentes.* Isla se defendió, al parecer de buena fe y con aire sospechosamente indignado.

Al publicar su novela *Fray Gerundio*, cayó sobre él una montaña de papeles, tantos apóstrofes y denuestos, que dice en carta a su cuñado, de fecha 17 de marzo de 1758: «Se han despachado órdenes circulares a todas las imprentas y jueces subdelegados del reino para que no se imprima un solo renglón contra la *Historia de Fray Gerundio*». A raíz de la publicación del primer tomo, don Juan de Chindurza, oficial de la Secretaría de Estado, escribe una *Carta de Fray Amador de la Verdad* en que con no poca vanidad y peor prosa impugna la áspera manera de tratar las costumbres del clero regular. Con no menos ahuecado estilo que el contrincante, Isla defiende su libro en *El Circunloquio*, amparado en el éxito ruidoso de la novela y en la devoción y testimonio de sus prepotentes admiradores, refiriendo muy chistosamente las conversaciones de un «Gerundio pasajero» y de un «predicador barbiponiente y lampiño». Otra carta del mismo Isla (firmada en «Campazas, año de 1787»), de una pedantería insoportable, así como otra *Carta escrita por el Barbero de Corpas* (15 de agosto 1758), se reducen a defender la novela de los ataques que se le infieren.

Las sucesivas ediciones recogen apostillas, advertencias, defensas en prosa y verso. No hay propaganda más eficaz. En el prólogo de la tercera edición se lee:

Con algazara y con gresca
a Fray Gerundio *da grito*
toda la turba frailesca,
y a Gerundio *le da un pito.*

En la *Carta del P. don Juan de Arabaca..., en respuesta de otra que escribió don Agustín de Montiano...*, se observa: «El buen Padre Isla está un poco atrevido y un mucho insolente, porque hasta aquí no le han combatido sino con desvergüenzas y disparates, y no se han ido sus antagonistas al punto de la dificultad... Ruegue a Dios que le dure toda esta calma».

La mayoría de sus adversarios pertenecen al mester de clerecía oratorio. «No se han declarado más enemigos que los frailes y algunos seglares más piadosos que advertidos», observa en una carta a sus hermanos (7 abril 1758). Los que más se ensañaron fueron, como decimos, los malbaratadores del púlpito que se vieron retratados en las jugosas páginas del *Gerundio*. Estos contribuyeron a presionar al Tribunal del Santo Oficio para que suspendiera la publicación de la segunda parte de la novela, como así aconteció.

Todo el *Gerundio* es libro de polémica: la más vasta, contundente, simpática, regocijante, completa y eficaz del siglo. Lo asevera el cofrade del autor, padre Coloma, en el *Discurso* de recepción de la Academia Española: «Hundió el puñal hasta el pomo en el corazón de la alimaña gerundiana, y herida ésta de muerte, retiróse desde el primer momento al fondo de su madriguera, donde expiró dando destemplados gritos y donde para siempre quedó sepultada».

El cura de Fruime, don Diego Cernadas, era hombre asaz ríspido y bullicioso, poeta mediocre y de carácter festivo, que había cruzado numerosos papeles con adversarios políticos. El padre Isla teme ser también alcanzado por las salpicaduras de su pluma, según manifiesta a su cuñado desde la celda de Villagracía (10 marzo 1758): «Supónese que el cura de Fruime no se podrá contener sin echar al aire su papelillo; y si no le asienta bien (como es muy natural), la carta que le remitiste, acaso esgrimirá de macareno. Muy mal hará en meterse en este berengenal; y sentiré mucho verme en la precisión de que haga papel en la segunda parte de *Fray Gerundio*».

Las críticas y defensas de esta novela llenan buena parte del siglo. En 1786 don Tomás de Iriarte escribe en una nota de su poema macarronico *Metrificatio invectavalis...*: «103. — De Fratre Gerundio. — Auctor istius libri, qui justissime vocatur hic *horribilis*, voluit ridere se de Praedicatoribus; sed credebat miscrabilis Auctor quod scribebat inter Anglicos, vel Gallicos, vel Alemanos, qui sufferunt istas jocositates».

La controversia que originó su versión del *Gil Blas de Santillana*, de Lesage, puede decirse que ha durado siglos. Isla afirmaba en el título que es una novela robada a España: de ahí el caudaloso vaivén de folletos, cartas, papeles. Publicóse en Madrid en 1787. El conde de Neufchateau, del Instituto de Francia, salió en defensa de la originalidad del autor; por el contrario, el señor Llorente opina *(Don Querubín de la Ronda)* que la obra procede de la novela intitulada *Historia de las aventuras del Bachiller de Salamanca*, que se publicó anónimamente en 1655, y que refundió Lesage, el cual habíala encontrado en la biblioteca del padre Julio de Lionne. Pero de ello hablamos en lugar oportuno.

En 1785 aparece un folleto anónimo titulado *Los aldeanos críticos*. Dice el padre Isla en carta de 18 de enero de 1759 que sus autores son el conde de Peñaflorida «y otros dos caballeritos de Azcoitia, muy dedicados a la física moderna, la que pretenden vindicar furiosamente lo que se dice contra ella en el *Fray Gerundio*, haciendo al mismo tiempo una decente apología de lo restante de la obra, aunque tampoco dejan de darla algunos tajos».

El genuino pintor del pueblo madrileño, del bajo y menesteroso, del que sufre y calla, del que en la edad anterior informó la simpática figura del pícaro y que dentro de poco se convertirá en héroe derramando generosamente su sangre por las calles de la Villa en las gloriosas jornadas de 1808, conoció como ninguno la mordedura de la crítica por el hecho de fotografiar cuanto veía, como advierte en el pró-logo de sus *Sainetes:* «Yo escribo y la verdad me dicta». Conoce al pueblo y le retrata fielmente en sus inmortales chisperos, majas, manolas, petimetres, abates, soldados, payos, usías, pajes, alguaciles, castañeras, barberos, con un diálogo vivo, chispeante y lleno de gracia y sal madrileñas. Es el restaurador del viejo teatro popular, típicamente español. Por ello tuvo enconados adversarios entre los devotos del neoclasicismo; por ello y porque pudo ser considerado como un tránsfuga afortunado del mismo, puesto que en sus primeros años obedeció al dictado francés: pero supo escabullirse a tiempo, hallar el verdadero cauce que le ha llevado a la inmortalidad.

Contra él se publican las *Cartas del sacristán de Maudes al barbero de Foncarral* (1768), que firma un Mauricio Montenegro (sospecho que es Nicolás Moratín), el cual le aconseja, pasándose de listo, copiar más de la naturaleza: como si no hiciese Cruz otra cosa; afirmando, además, que el éxito del sainetista debíase a los actores y a la música, exclusivamente. Sale también el *Examen imparcial de la zarzuela intitulada «Las labradoras de Murcia», e incidentalmente de todas las obras del mismo autor...* (Madrid, 1769), debido a un don José Sánchez (Cejador opina era un crítico filipino), que le llama «poetiquio», «tirano del teatro», cuyas obras están escritas «sin método ni orden, sin gracia, lenguaje, interés ni carácter fijo».

Ramón de la Cruz contesta a sus detractores con los sainetes *¿Cuál es tu enemigo?* (1769) y *Manolo*, en los que ataca de pasada al género clasicista; pero, como observa el señor Cotarelo (*Sainetes de D. R. de la C.* 1915, XVII), «las alusiones son tan veladas, que no pueden señalarse los sujetos a que se refieren».

Al estrenar don Nicolás F. de Moratín su tragedia la *Hormesinda*, tras de no pocas dificultades, el fracaso absoluto que mereció por parte del público indujo a un poeta innominado a escribir un soneto comentándole. Se dijo que era de Cruz, y Moratín sintióse herido en las fibras más hondas de su inmensa vanidad, no cesando desde aquel instante de ganar enemigos del ingenio madrileño. El propio le zahiere en las *Sátiras* II y III y le alude en su *Desengaño* I, al hablar de los «poetastros versificantes de sainetes y entremeses que andan siempre agregados a las compañías». Cruz se defiende con ahinco y ridiculiza a Moratín ante el pueblo, caricaturizándole en el sainete *La visita del Hospital del Mundo*, en la figura de «Un Ingenio». Lo cierto es que don Nicolás, que se creía dotado de inigualadas condiciones en todas las actividades literarias, se desesperaba al ver que no podía representar *La Petimetra* ni *La Lucrecia*, y en cambio don Ramón cosechaba estruendosos aplausos, no tan sólo en los coliseos madrileños sino en los de Palacio y de las casas de la nobleza.

También el periodista Nifo, con quien Cruz había discutido en una ocasión, le contradice y le tacha de «gafo» y de «ingenio motilón», componiendo contra él el sainete *La sátira castigada por los sainetes de moda* (1765). Cruz le contesta con el suyo: *El Pueblo quejoso*, en que impugna a todos los afrancesados y en particular a Clavijo y Fajardo, que le había despellejado en *El Pensador*, y dedica a Nifo estos versos:

Yo no extraño lo que dice
Nifo de mí, ni sus modos,
porque él dice mal de todos
y después se contradice.

Y por más que use de tretas,
aquellas pocas pesetas
que con sus obras ganó,
sabemos que las hurtó
a extranjeros y poetas.

También compone Cruz el siguiente soneto, en que alude al título de Arcade que le acababan de conferir (del cual hizo burla Nifo), como asimismo a las armas de aquella Academia italiana, ornadas de laurel y pino:

¿Qué importa que me llegue a celebrar
cualquiera que mis obras llegue a oír,
y que al teatro vea concurrir
al que más odio le llegó a mostrar?
¿Qué importa que me vengan a buscar
los que más ansia tienen de lucir,
y qué importa me alienten a escribir
los mismos que se ocupan en borrar?
Si de letra de molde en un papel
me llama Nifo ingenio motilón,
con tan sólidas pruebas como él,
la pluma arrojo: — Pero ten, Ramón,
y espanta con la rama de laurel
que te ha dado la Arcadia, a ese moscón,

Otro adversario tuvo en don Tomás de Iriarte, que le combatió unas veces débilmente y como por compromiso de tercería, para corresponder a finezas de Moratín, otras con dureza, creyendo que el autor madrileño había ejercido presión para que no se representara su comedia *Hacer que hacemos:* a tal objeto publicó una sátira que fué cumplidamente contestada con el sainete *Los cuatros barrios* (1779).

La cruzada anticrucista adquiere caracteres fulminantes. Don Ramón se justifica nueva vez en la zarzuela *El buen marido*, con estas razones incontestables: «Si el público desertara del coliseo cuando se representan mis obras, o las continuas repulsas de los tribunales que las censuran me reprendiesen, fácilmente quedaría yo desengañado y mudo. Pero seamos claros: ¿qué concepto pueden merecerme, ni qué respeto han de causarme unos críticos que ponen el mayor cuidado en la ocultación de sus nombres y apellidos, unos ingenios que escriben a escote?».

En 1769 sale el *Saynete nuevo. Apelación que hacen los poetas del Quijote juicioso al Quijote Saynetero de D. Manuel del Pozo*, en que no dejan hueso sano al dramaturgo. En 1771 un «Antonio Malo de Bargas» publica *Examen tardío, pero cierto, de algunas piezas de teatro, en especial de la zarzuela intitulada «El buen marido»*.

Pero don Ramón no se amilana por ello, antes bien, animado por los crecientes éxitos que cada día se apunta en los tablados madrileños, reacciona cumplidamente contra los sediciontes. El pueblo que aplaude es la mejor respuesta, demostrándole cuán imprescindible es en los escenarios el consuetudinario cuadrito costumbrista. El señor Cotarelo (obra cit. pág. XXI) inserta esta décima que demuestra el descaro a que habían llegado los discutidores literarios de aquellos tiempos:

Dicen de mis obras mal;
dicen que a nadie complacen;
dicen... dicen... y no hacen;
dicen que soy animal.
Dicen que escribo sin sal;
dicen que nada concuerda;
dicen que es fácil se pierda
el teatro si prosigo;
dicen..., y yo sólo digo
que se vayan a la m...

Al subir al poder el conde de Aranda, decidido protector de la dramaturgia clasicista, los adversarios de Cruz se crecieron con tal ardor, que éste pensó retirarse del teatro con el sainete *El poeta aburrido*, que no se representó hasta 1773, cuando hubo caído el ministro. Esta circunstancia dióle a nuestro hombre nuevos bríos para seguir luchando.

Uno de sus más poderosos adversarios era el italiano don Pedro Napoli Signorelli, asiduo de la Fonda de San Sebastián, el cual, influído por Nicolás Moratín, por Iriarte y otros contertulios, en el capítulo VII del libro IX de su *Storia critica dei Teatri antichi e moderni* (Nápoles, 1777), menosprecia sus cualidades de autor dramático, achacándole el haber hecho salir a las tablas las clases sociales más bajas, «el populacho de Lavapies y de las Maravillas», aseverando que sus producciones no tenía éxito. Cruz le contesta en el prólogo de sus *Obras* y Signorelli se anardece y en la segunda edición de la *Storia* le coloca una retahila de insultos.

Don Mariano Luis de Urquijo, fanático del neoclasicismo, traductor infortunado de Voltaire, le acomete sin recato en el prólogo de su versión *La muerte de César*.

Pero Ramón de la Cruz triunfa de sus enemigos y en la batalla de la posteridad, que es la que dirime las cuestiones en última instancia, es uno de los pocos capitanes auténticos que sobresalen del siglo XVIII.

Manuel José Quintana

El ilustre cantor de la independencia fué objeto de calurosas censuras debido a varias circunstancias: a sus ideas liberales, por las que sacrificó constantemente su bolsa y su libertad; a su manifiesta tibieza en asuntos de religión; a su larga existencia, que no supo compaginar con la natural evolución de las ideas políticas y sociales; a la infrangible rectitud de su vida austera, un poco fanática, leal con sus amigos y maestros, y a la amargura que sintió al verse desplazado de su primerísimo puesto de poeta nacional, con tanta fatiga alcanzado. A pesar de su pulcritud de conciencia y de su carácter naturalmente bondadoso y campechano; a pesar de su extraordinario sentido común y de su genio alegre y comprensivo, tuvo que librar duras batallas, de las que no siempre salió vencedor.

Al publicar don Nicolás F. de Moratín *La Mojigata*, orignóse un violento debate entre Quintana y don Juan de Tineo en las páginas de la revista «Variedades de Ciencias», en la que el cantor de la imprenta lució sus facultades de erudito y de espadachín polemista.

De mayor volumen fué la pugna habida con el poeta Blanco White. Se inició a raíz de la publicación de *La Inocencia perdida*, de Blanco, en la citada revista, y continuó sobre el tema *El Cristianismo como elemento poético*. Decía Quintana, refiriéndose a Blanco, que el poeta que trata de asuntos religiosos «ha de mostrarse por necesidad desnudo de invención, tímido en los planes y triste y pobre en el ornato». Naturalmente que estas opiniones eran fáciles de rebatir y a ello se puso Blanco con calor, venciendo al antagonista.

El 18 de mayo de 1811 imprimióse anónimamente en Cádiz un folleto firmado por «Un patriota disimulado», cuyo es este título: *Carta de un patriota español que reside disimulado en Sevilla, a un antiguo amigo suyo, domiciliado hoy en Cádiz*, en el cual se criticaba la supuesta animadversión hacia las instituciones de la Iglesia, del poeta madrileño y su estilo afectado y falto de vida, acusándole, además, de aceptar el cargo de Secretario de la Real Cámara y Estampilla y de fomentar la rebelión americana con proclamas, criticando sus escritos, que esta-

ban llenos de «solecismos, barbarismos, galicismos, afeites y también lunares». Súpose al poco que su autor era el diputado catalán don Antonio de Capmany, amigo y contertulio de Quintana. Amargado más que indignado por el ex abrupto del historiador de la Marina barcelonesa, respondió con este folleto: *Contestación de D. Manuel José Quintana a varios rumores y críticas que se han esparcido contra él en estos días* (1811), defendiéndose de tan injustas acusaciones. Quintana supone que Campany es el autor del folleto en cuestión y concluye con estas palabras: «El amor de mi patria, el de su libertad e independencia, el deseo de que nuestras cosas parezcan bellas y grandes entre propios y extraños, son los númenes que me han inspirado en todos tiempos». El anciano historiador replicó con un *Manifiesto de Don Antonio de Capmany, en respuesta a la contestación de Don Manuel José Quintana* (Cádiz, Imp. Real, 1811), diciendo en tonos agrios, que demuestran el escozor que le ha producido la prosa ecuánime de su antiguo camarada, que éste le había pedido en Madrid repasase los borradores de las *Vidas*, ateniéndose a sus indicaciones y aceptando ciegamente sus correcciones; como si ello representase una ignominia para don Manuel. La rivalidad de los dos escritores se originó con motivo de la publicación de la «Gaceta Ministerial de Sevilla»: la Junta Central, refugiada en aquella ciudad, encomendó su redacción a Capmany, con aprobación y censura de Quintana, que era Oficial mayor de la Secretaría del gobierno, y esto no pudo sufrirlo el catalán.

Martínez de la Rosa salió en defensa de Quintana, con dos opúsculos: *Bosquejo de una crítica a la Carta de un buen patriota*, y *Carta del Maestro de Escuela de Popolos al buen patriota*, tachando a Capmany de «dictador de la lengua castellana».

La polémica se enzarza más y más al sentirse aludido don Juan Nicasio Gallego entre los «clérigos que asistían a la tertulia de Godoy», según denuncia Capmany en un pasaje de su *Carta*. Don Vicente Salvá, escritor y librero valenciano, defiende a Quintana, y el clérigo catalán don Antonio Puigblanch interviene *(Opúsculos)* con su prosa trompetera y destemplada, llamando a Salvá «medio tendero», «ignorante», «adulador» y otras lindezas por el estilo.

Al fin Capmany rectifica a medias, afirmando, por una parte «que el Sr. Quintana es persona de aprecio por su conducta privada y por su talento e ilustración», y por otra: «Al Sr. Quintana no se le podía ocultar que todo cuanto he manifestado en este escrito, lo hubiera guardado hasta la muerte, si en lugar de pelear como mero literato, no se hubiera propasado a vulnerar mi reputación moral y pública, a cuya defensa tengo derecho como ciudadano y como escritor».

Juan Bautista Arriaza

Fué también un empedernido logómaco. Poeta ingenioso y cortesano, hízose famoso por sus versos de carácter popular y patriótico y por sus vibrantes himnos contra el invasor. Enemigo del teatro seudoclásico por puro españolismo.

Atropellado por el fabulista don Ramón Pisón («Roman de Pinos»), que había satirizado su poema *La Compasión* en un folleto titulado *Carta de un Cura de Leganés* (Madrid, 1796), le contesta con la fábula *La raposa y los perros de Román*. Combatió al humanista don Francisco Sánchez Barbero a causa de su tragedia *Coriolano*, dedicándole unos versos tan sangrientos, que le causaron una enfermedad. Satirizó a su mortal enemigo el actor don Isidoro Máiquez con motivo de la representación de la tragedia de Arnault, *Blanca y Mocasín, o los malos venecianos*, traducida por don Teodoro de la Calle. La versión era imperfecta y el gran actor salvóla de un ruidoso fracaso con su genial declamación. Sin embargo, Arriaza descubrió o creyó descubrir graves defectos en la

téeniea de Máiquez, eomo hizo eonstar en un artíeulo; protestó éste, que tenía el genio muy vivo y estaba endiosado por los éxitos. Arriaza replicó con una sátira que se hizo famosa en Madrid, cuyos son estos versos:

...Pero el pulmón, por más que los anime,
nunca en el corazón serán sentidos
furores que desgarran los oídos.
— Señor, que aquí hemos visto muchos meses
en Francia declamar. — ¿Y los franceses
sólo saben gritar? Y qué, ¿esas gentes
no hacen llorar a sus oyentes?
¿Y semejante zambra y gritería
tal disonancia y confusión podría
el tono ser jamás que inmortalice
las lágrimas de Tito y Berenice?
— Talma el modelo fué — ¡oh, que ese Talma
podrá prestar su gesto y no su alma!

Airado Máiquez resolvió vengarse del mordaz enemigo, earicaturizándole en la representación de la comedia de Miñano, *El gusto del día.*

Polémica Feijó-Mayans-Bordázar [1])

La guerra literaria librada por estos tres eruditos ha sido estudiada por don Juan Antonio Tamayo (*Mayans y la «Ortografía» de Bordázar*, Rev. Filolog. Esp. 1941, XXV, euad. 2), la eual extracto, ampliando y clarificando algunos de sus puntos.

Don Antonio Bordázar de Artazu publicó en su *Ortografía*, que fué atribuída a Mayans y Siscar por don José Pardo de Figueroa, amigo de éste, como así se lo eomunieó al padre Feijóo. Contestó éste a Pardo, emitiendo un juieio desfavorable del libro en euestión y de su reputado autor, en varias cartas; eartas que don Salvador José Mañer, enemigo jurado de Feijóo, pensó publicar para ganar a Mayans a su bando. Si bien Mañer se conquistó la repulsa de entrambos, consiguió lo que se proponía, que era distanciar a los dos eruditos, humanos, frágiles y vanidosos en verdad. Algunos fragmentos de esas cartas las inscrtó Mañer en el tomo II de su *Anti-Theatro*, amén de un juicio muy severo de la eitada *Ortografía* de Bordázar, que Feijóo suponía de Mayans. Intervino la pasión, se abultaron los eargos, la bilis hizo su efecto y el polígrafo valenciano escribió una earta latina a Feijóo (1 septiembre 1731), pidiéndole una rectificaeión. Al eonocer éste la superehería, se disculpa eumplidamente (13 octubre), resaltando las malas artes de Mañer. También se dirige a Bordázar (18 octubre), procurando modificar en lo posible aquel juieio emitido bajo un sentimiento receloso; pero Bordázar no pudo eonvencerse de la buena fe del benedietino y le guardó cordial animadversión: era la suya una actitud, si no eristiana, explicable y perdonable. En cambio Mayans dióse por satisfeeho en earta a Feijóo (17 noviembre), cruzándose desde entonces asidua eorrespondeneia, hasta 1745, en que, herida de nuevo la suspicaeia del valenciano porque don José Borrull le dice que es ataeado en el tomo II de las *Cartas Eruditas*, eseribe a Borrull en 25 de julio de 1746 infiriendo nuevos ataques a Feijóo.

Mayans, que no puede soportar el más ligero reproche de quien es inferior a él — y lo peor es que está firmemente eonveneido de su extraordinaria supremaeía —, diseute también eon los autores del *Diario de los Literatos* con motivo

[1]) La polémica general en torno a Feijóo ha sido explanada ya en el capítulo correspondiente al ilustre benedietino (vol. IV, 1.ª parte, páginas 210-217). (*N. del E.*)

de la publicación de sus *Orígenes de la Lengua Española*, impugnada por Martínez Salafranca (tomo II5, escribiendo con el seudónimo de «Plácido Veranio» una *Conversación sobre el Diario de los Literatos de España* (Madrid, Juan de Zúñiga, 1737). Martínez Salafranca emplea tan agudos y competentes argumentos al replicarle (tomo III del *Diario*), que Mayans da la callada por respuesta.

Otras polémicas

Son tan copiosas, que apenas hay escritor que pueda exonerarse de la picazón de tales cantáridas. No hallaría bastante espacio en este volumen si quisiera registrarlas todas. El carácter español, rabiosamente individualista; la efervescencia ideológica de aquella época; las luchas sociales y sin cuartel entre galómanos y galófobos y, por cima, la desorientación estética y aun más política, consecuencia del nacimiento de una nueva civilización, tienen tensa la cuerda de las opiniones, que se sustentan sin recato, contra viento y marea.

A medida que nos vayamos adentrando en el estudio de los autores y de sus obras, iremos viendo cómo se desenvuelven las controversias entre ellos, si no tan voluminosas acaso, algunas tan interesantes como las consignadas.

II. LA CRÍTICA

Luzán

Biografía. — Don Ignacio de Luzán Claramunt de Suelves y Gurrea — apellidos procedentes de los cuatro puntos cardinales de España —, hijo de don Antonio de Luzán y Guaso, señor de Castillazuelo y gobernador que fué del reino de Aragón, y de doña Leonor Pérez Claramunt de Suelves, vió la luz en Zaragoza el 28 de marzo de 1702, siendo bautizado en la Seo. Cuando contaba cuatro años de edad perdió a sus padres, por lo que recibió los cuidados de su abuela paterna, residente en la ciudad de Barcelona, a la sazón encendida por la guerra de Sucesión al trono de España. Al morir su abuela fué acogido por un tío eclesiástico, don José Luzán, al cual acompañó a Palma de Mallorca en 1715, huyendo de los sucesos de Barcelona. Permaneció poco tiempo en la isla y viajó con su tío por varias ciudades italianas, fijando su residencia en Génova y en Milán. En Nápoles tenía Ignacio un hermano mayor que llegó a ser gobernador del castillo de San Telmo: era el primogénito y poseía bienes raíces en tierras de Aragón.

Estudió con los jesuítas. Fué discípulo del helenista de la compañía padre Jerónimo Giustiniani, quien le aficionó a esta lengua en tal manera que, según refiere el hijo de Luzán, traducía y comentaba a Homero de repente. En 1726 ó 1727 se doctoró en Jurisprudencia en la Universidad de Catania, estudiando además lenguas, música, arqueología, historia, teología, dibujo, física y matemáticas. Su memoria era un prodigio: recitaba en sus idiomas respectivos casi todos los poetas clásicos griegos, latinos e italianos y multitud de poemas españoles y franceses. Conocía el inglés y el alemán. Aun cuando esa cultura fuera exagerada por las noticias que nos da su hijo *(Memorias)*, es lo cierto que su preparación era extraordinaria.

Vivió en Palermo, siendo miembro de la Real Academia con el nombre de «Egidio Melanipo», componiendo varias obras poéticas, tratados de derecho

civil y vertiendo al castellano a poetas griegos y latinos. En la Academia fundada por el canónigo Panto dió a conocer (1728) seis discursos que tituló *Raggionamenti sopra la Poesia*, vertidos al castellano en 1733 con modificaciones importantes, y en 1729, otro discurso: *Sogno d'il buon gosto*. Las apostillas puestas a estos trabajos, sus meditaciones posteriores y su relación con los estetas franceses, además de un profundo estudio de Aristóteles, serán el tema de su famosa *Poética*.

En 1729, fallecido su tío, pasó a residir a Nápoles con su hermano, empleándose en afanosos estudios. Es ribe el libro titulado *De'i principi della moraie*, para su sobrino, del cual empezó una traducción castellana que, según advierte Juan Ignacio Luzán, dejó sin terminar; un *Tratado de ortografía castellana*, a solicitud de una dama española; un extracto de la *Lógica* de Port Royal; un comentario sobre Descartes; la versión de varios cantos del *Paraíso Perdido* y varios poemas en italiano y en castellano, entre ellos las *Odas a la conquista y defensa de Orán*. En Nápoles trabó relaciones de amistad con el esteta Battista Vico, autor de la *Scienza Nuova*, que influyó en él poderosamente.

Tras de diez y siete años de permanencia en Italia, repatrióse en 1733, siendo administrador de las fincas de su hermano: ello quiere decir que la fortuna no le sonrió fuera de la patria. En 1736 contrajo matrimonio con doña María Francisca Mincholet, hija de un hacendado de Añes. Residió un tiempo en Monzón, absorto en sus trabajos literarios y administrativos: en esta ciudad escribió la comedia titulada *La virtud coronada*, que ha permanecido inédita. En 1737 imprimió en Zaragoza la *Poética*, meticulosamente criticada por Salafranca y Juan de Iriarte, lo cual indignó al autor, pues creía en la intangibilidad de sus ideas, escribiendo un *Discurso apologético de Don Iñigo de Lanuza*, editado en Pamplona, 1741. En este año — 15 de octubre — fué nombrado miembro honorario de la Academia de la Lengua.

Al año siguiente reside en la corte y se relaciona con artistas, políticos y escritores, publicando una valiente *Carta en defensa de España* y varios artículos arqueológicos que le abrieron las puertas de la Academia de la Historia (25 diciembre 1745). El más importante de estos trabajos es el que tiene por título *Disertación sobre el origen y patria primitiva de los godos*, estudiando las fuentes desde el primer autor coetáneo de los godos, Jordanes o Jordano, hasta su tiempo (entre ellos Ferreras), su asentamiento en la península y las voces góticas que se conservan en nuestro idioma (bandera, balcón, estufa, haca, banquete, yelmo, etc). Este estudio provocó los trabajos de don Martín de Ulloa y Sousa (*Investigaciones sobre el origen y patria de los godos*, Memorias Acad. Hist. I 141 y ss.) y de don Francisco Xav. Manuel de Huerta Vega (*Disertación sobre cuál de los reyes godos fué y debe contarse primero de los de su nación en España*, íd. I 225 y ss.). Luzán insistió sobre el tema: *Disertación en que se demuestra que Ataúlfo fué el primer rey godo de España y se satisface a las objeciones de la opinión contraria* (idem I 243 y ss.). Don Martín de Ulloa replicó: *Disertación sobre el principio de la monarquía goda en España* (idem I 264 y ss.). Nombrado Secretario de la embajada de París en 1747, vivió tres años en aquella corte, en donde conoció a Voltaire, a quien admiraba como «cortés, discreto y delicado en la conversación; de un ingenio muy agudo, de una fantasía muy viva y muy fecunda» (*Memorias lit. de París*, 78), aplaudió a Racine «por las lágrimas que obliga a derramar al auditorio» (78) y compuso varias obras y traducciones.

Regresado a la patria ingresó en la Academia de la Lengua con carácter numerario (15 abril 1751), siendo encargado de las correspondencias latinas del *Diccionario*. Dice el marqués de Molins (*Historia de la Academia, Memorias*, I, 78), que «pocos académicos han trabajado tanto, ninguno más que él».

Falleció el 15 de mayo de 1754.

La poética. — Hay dos ediciones de la *Poética* que podríamos llamar clásicas. La primera hecha por él en Zaragoza, 1737, y la segunda por su hijo, con la cooperación de don Eugenio Llaguno, en 1789, con notables diferencias e interpolaciones, no se sabe si suyas o de los editores.

Dice Menéndez y Pelayo en *Horacio* (III, 111) que «la escuela aragonesa despierta de su prolijo letargo y enarbola, como de costumbre, la bandera del "sentido común" en la *Poética* de Luzán». Desde luego, el sentido común de los Argensola no es el sentido común de Luzán, ni mucho menos. El Sr. Menéndez y Pelayo involucra la poesía con la preceptiva; y aun cuando así no fuera, Luzán tiene mucho que desear en cuanto a su aptitud de percibir la belleza. Media un abismo de la sensatez clásica de la lírica aragonesa en el siglo de oro, a la *Poética*. Allí hay un genio indiscutible, grandeza, mesura: aquí no hay sino unas normas estrechas, más o menos originales, para producir poesía sin originalidad alguna. El genio está lejos de Luzán: en la poesía, en la prosa, en las ideas.

Es la *Poética* un edificio marmóreo, grandioso, de líneas severas y rectilíneas, pesado y sin la gracia maravillosa de los monumentos clásicos. Todo está previamente meditado, probado en el yunque de la Razón, la diosa única a quien sigue con un fervor que a menudo raya en fanatismo. El sentimiento, el perfume de poesía, la huella simpática del artista están ausentes. Sólo hay severidad arquitectural, ciencia.

Para este trabajo recogió cuantas ideas halló a mano; no sólo las concebidas en los principios aristotélicos y las de sus coetáneos y modelos de los grandes escritores del siglo de Luis XIV (Corneille, Rapin, Dacier), sino también de las españolas, pues demuestra conocer a López Pinciano, Cascales y Jusepe Antonio de Salas, entre otros. Quiere ser ecléctico, pero acata en el fondo a los modelos franceses. No podía eximirse de la influencia de la época. Su larga permanencia en Italia impulsóle a formar también en las filas de los enemigos de Marini, que iban al clasicismo aristotélico. Por ello se hizo ardiente adversario de Góngora, afirmando que al aparecer este poeta egregio y único nació el mal estilo. La base de la *Poética* son sus escritos en Italia, que ya conocen mis lectores.

Define la belleza como una «luz y resplandor de la verdad, que iluminando nuestra alma y desterrando de ella las tinieblas de la ignorancia, la llena de suavísimo placer». Existe para él la belleza del bien, de las ideas, de la razón, de la moral; belleza «filosófica», o del filósofo. Es decir, que la belleza no es sino un dulzor que se deriva de dos principios fundamentales: la materia y el artificio. La primera estará formada de «nuevas, grandes, maravillosas y extraordinarias verdades», que buscará el poeta «en el ámbito intelectual, material o humano; y si no las halla, empleará el artificio». La «dulzura poética» suaviza los más horribles sucesos, ya que al verlos, por ejemplo, en una tragedia, causa placer y no espanto. «El fin de la poesía coincide con el de la filosofía moral». Con ello queda explicada la orientación, perfectamente neoclásica que quiere dar el autor a su obra.

Dice que hay tres clases de imágenes: intelectuales (materia propia de las ciencias); las que son concebidas por la unión del entendimiento y la fantasía, y las que están exclusivamente regidas por la fantasía. Define la poesía como la imitación de la naturaleza para utilidad y deleite de los hombres, y la divide en tres épocas: desde sus orígenes hasta Enrique III (época del verso de catorce a diez y seis sílabas); de Enrique III hasta Carlos V (versos de 12 y de 8 sílabas: no adivina que el romance es el antiguo verso épico cortado en dos hemistiquios), y de Carlos V a su época (versos de 11 y 7 síladas, con sus combinaciones). Como se ve, la historia de la métrica rechaza estas divisiones.

La poesía tiene un gran ámbito, pudiendo cantar desde el hombre hasta Dios y los ángeles: para ello admite los famosos estudios de Muratori: el mundo celestial, el humano y la materia. La poesía ha de ser fruto de inspiración directa

y sincera: de cara a la verdad. La épica ha de servir de instrucción a reyes y capitanes, «a los que manden y gobiernen». La epopeya ha de ser «la poesía didáctica de las ordenanzas». «La epopeya — escribe en el libro IV — es imitación de una acción ilustre, perfecta, y de justa grandeza, hecha en verso heroico por vía de narración dramática, de modo que cause grande admiración y placer, y al mismo tiempo instruya a los que mandan y gobiernan, en lo que conduce para las buenas costumbres y para vivir una vida feliz; y los ame y estimule a las más excelentes virtudes y esclarecidas hazañas.» Este pasaje es criticado por Juan de Iriarte (véase Bibliografía), diciendo que no pueden llamarse épicos muchos poemas como los de Hesíodo, las *Geórgicas*, de Virgilio, *Filomena*, de Lope de Vega, etc. Pero no se ha dado cuenta de que Luzán habla de «epopeya». Ni uno ni otro aciertan en descubrir el poema narrativo.

Para Luzán, Homero fué poeta didáctico que escribió sus poemas con el exclusivo y paregrino objeto de enseñar a la posteridad las verdades ignoradas, esto es, «para explicar a los entendimientos más incultos las verdades de la moral, de la política y también, como muchos sienten, de la filosofía natural y de la teología». Como si los espíritus incultos leyeran a Homero.

Ataca a Góngora diciendo que tiene desordenada fantasía. Estudia el soneto XXI en alabanza a la *Historia Pontificia* del doctor Babia. En cambio alaba a los Argensola y a Herrera (libro I), opinando que no ignoraron la teórica, pero no explicaron las reglas. Laméntase de haberse perdido la memoria de los grandes ingenios. Pasa revista a las poetas desde Juan de Mena, exaltando la figura de Garcilaso «muerto prematuramente», opina. El libro II trata de los poetas líricos españoles y acerca de la utilidad y deleite de la poesía.

Proscribe los emblemas mitológicos en la poesía. Dios es el único Ser al que hay que dirigirse. Dios y su Iglesia, la Religión, las verdades cristianas. Los tiempos del paganismo, dice, han pasado ya. El Evangelio y los Santos son temas escogidos y necesarios, así como los sentimientos morales, la fantasía humana, sobre la frescura de la imitación de modelos inmortales, como preconizaba Boileau.

Sus ideas sobre el Teatro parten fundamentalmente de Boileau, aunque acepta lo maravilloso cristiano de Muratori, que el esteta francés considera nocivo para la poesía. Sus modelos son Corneille, Crousaz, Rapin, Lamy, Dacier, artífices, excepto el primero, perfectamente desconocidos en nuestro tiempo. Para él el teatro es «poesía representativa» que inspira «el amor de alguna virtud o el desprecio y aborrecimiento de algún vicio o defecto». Esto es: puro neoclasicismo, intransigente y enemigo de toda fantasía. En la edición príncipe de Zaragoza (1737), que es la que él dirigió, hay juicios benévolos que se suprimieron en las siguientes. Boileau proclama una sola acción, sin episodios, que ha de desarrollarse en un mismo lugar y en un tiempo prudencialmente breve. El satírico francés, cincelador o enfrenador del Pegaso dramático es, en realidad, más «actual» que Luzán. Boileau era hijo de un siglo escéptico y por ello pudo acercarse más al espíritu renacentista. Luzán era profundamente cristiano y procuraba moralizar, cristianizar la dramaturgia. Para Boileau el cristianismo era una ficción mitológica, un tema impropio y lleno de sombras:

L'Evangile à l'esprit n'offre de tous côtés,
que pénitence à faire et tourments mérités.

«Boileau — arguye el señor Cueto (I, LIX) —, es un modelo consumado de estilo claro, conciso y sentencioso... Luzán profesa más ancha y flexible doctrina. Admite la poesía genuina de los pueblos, y reconoce las diferencias de espíritu que hay y debe haber en cada uno de ellos.»

A pesar de atacar lo que infringe el rigor de las reglas y de sustentar el ideal correcto, pedagógico, moral, metódico, reconoce a la postre que hay en el tea-

tro de Lope «un inmenso depósito de preciosidades poéticas naturales y buen estilo». Sin embargo, ataca sus metáforas extravagantes, su inverosimilitud, varias acciones en una obra, conceptos afectados y fríos, número excesivo de personajes, ignorancia del arte, afirmando que no tiene «un solo drama entero». Desde luego; la concesión que le hace ya vale por toda la obra, tanto más cuanto que en plena orgía grecorromana, este calificado representante reconoce lealmente la grandeza de uno de los hombres más geniales de la orgía barroca.

Respecto a Calderón se muestra más intransigente, a pesar de concederle «cualidades superiores». Calderón tiene un lenguaje «seductor». Critica sus dramas, especialmente históricos, por sus anacronismos, sus atentados a la lógica, a la geografía y por su confusionismo. Acepta a Solís y a los discípulos del Fénix y nada dice de Tirso de Molina, ni de Ruiz de Alarcón: quizá no llegó a conocerlos, pues hubiera alabado grandemente el fondo ético que preside las obras del insigne mejicano.

«Con las reglas de Luzán — arguye César Barja (*Libros y autores*, pág. 5) —, igual que con las de Boileau, no sólo se logra lo que el autor deseaba — la verdad o verosimilitud de la obra dramática —, sino que se logra todo lo contrario: la afectación, la falsedad, le mentira.»

Para Luzán hay tres clases o grupos de comedia española, a saber: *de teatro* (así se llamaba todavía en su tiempo), que se representa con decoraciones, máquinas y mutacione de escenas; *heroicas,* con asuntos de esta clase, y *de capa y espada*, «en que intervienen caballeros y damas, o personajes inferiores, en su traje regular..., sin decoración ni mudanza de escena». Combate lo que llama «infracciones»: anacronismos, errores geográficos, etc., acusando a Lope de haber compuesto el *Arte nuevo de hacer comedias*, «cuyos fundamentos y principios se oponen directamente a las reglas de Aristóteles». Luzán y sus valedores no pueden comprender cómo se transgredieron estos preceptos seculares, dictados por un filósofo que sólo podía conocer el teatro de su época, tan distinto del moderno. No tienen en cuenta el desfile de los tiempos ni la ardua y lenta labor de adaptación a un arte que nació — no renació — en los linderos de la Edad Media.

Juan de Iriarte en el «Diario de los Literatos» critica, junto con Salafranca, el olvido o el desprecio hacia la autoridad que ejercía el pueblo en los corrales de comedias en tiempos de la Edad de Oro y las unidades, además del aditamento de la llamada «unidad de especie», defendiendo la tragicomedia, tan atacada por Luzán.

Las fuentes de la Poética son muy diversas y puede decirse que recogió, refundió e hizo suyas las opiniones de cuantos legisladores tuvo ese teatro moralizador, racionalista y frío: Aristóteles, Horacio, Le Bossu, Muratori, Boileau, el padre Lany, el padre Rapin, Dacier, Corusaz, Vicenzo Gravina, Pier Vettori, Paulo Berisso, Giovanni Crescimbeni, Antonio Minturno, el conde de Monsignoni, los *Discursos* de Corneille y otros aún. Blanco White colige es traducción del libro *Della perfetta Poesia* de Muratori. De todos ellos extrae una rara quinta esencia, no desprovista de unidad. Las ideas originales son pocas, por no decir ningunas.

Ticknor cree (IV, 33) que el efecto de la *Poética* fué sensacional y rápido. Lo cierto es que acaeció todo lo contrario. Se difundió entre un grupo contadísimo de partidarios. La prueba de ello está en que tuvieron que transcurrir cincuenta y dos años para que se verificara la segunda impresión. Para los neoclasicistas fué, desde luego, el catecismo y el oráculo. José Luis Velázquez, Eugenio Llaguno, Nasarre y Nicolás Fernández de Moratín se miraron en el espejo de esas páginas y la tomaron como bandera de sus ardientes luchas polemistas; pero ya es sabido qué clase de obras urdieron.

Fray Martín Sarmiento

El siglo XVIII se salvaría por sí solo con esas cuatro o cinco figuras que, cual Sarmiento — Jovellanos, Quintana, Feijóo, Marchena, Isla y pocas más — representan caracteres señeros, posiciones inconmovibles.

En el siglo, Pedro José García Balboa nació en Villafranca del Bierzo el 8 de marzo de 1695, siendo bautizado el 19. A los diez y siete años, en alas de una vocación irresistible, ingresó en la Orden benedictina en el monasterio de Madrid, estudiando un año antes en el colegio de Irache (Navarra). En 1714 se hallaba en el convento de San Vicente de Salamanca y dos años después vivía en Madrid, marchando de allí a Asturias y pasando cinco en Zelorrio, entregado a la Botánica y al profundo estudio de cien problemas — clásicos, ciencia, teología, etc. En 1754 le hallamos en Pamplona copiando preciosos manuscritos y llenando sus cartapacios de notas históricas, geográficas, literarias y científicas. Vivió la mayor parte de su existencia obsesionado con el estudio.

Tuvo tres ideales místicos: Dios, la ciencia y Feijóo, a los que procuró ensalzar en todo momento. Decía en una ocasión el poeta Cernadas, cura de Fruime:

Feijóo es gallego,
y no admite a su lado
sino a un Sarmiento.

Lo demás se le dió por añadidura. Tuvo el prurito de permanecer inédito, aun cuando daba a leer sus obras a los íntimos. El 7 de diciembre de 1772 escribió un catálogo con la fecha de los escritos y número de pliegos de cada cual: más de seiscientos. Sólo podía hacerlo un benedictino. En vida únicamente imprimió la *Demostración crítico-apologética*, en favor de Feijóo, de quien dice *(Defensa de las aprobaciones de la Ilustración)*: «Me precio de ser su discípulo; soy su paisano, amigo y corresponsal». Sus hermanos de religión publicaron parte de sus obras en una farragosa edición.

Brindó sus consejos a los amigos, ayudó a los escritores, colaborando silenciosamente con ellos y les encaminó por las sendas de las ciencias o de las artes. Tuvo el orgullo de su silencio literario. Entiende el padre Méndez (*Noticias*, 26-27): «El Mro. Sarmiento fué primero sin segundo de su siglo, y le comunicó más, pues era un mar de erudición que se derramaba con el Mtro. Flórez siempre que le iba a visitar, que eran muchas tardes, de que soy testigo».

Otra pasión, como he dicho, fué la botánica. Quería publicar (o a lo menos reunió materiales para ello) una Flora Hispánica, en que aquel tiempo hubiera sido una extraordinaria revelación científica.

«Sarmiento — escribe Marañón *(Los amigos del P. Feijóo)* —, fué sin duda un hombre extraño, con ribetes de anormalidad. Era pequeño y gordo y tenía un cráneo inmenso, casi hidrocéfalo... Debió ser más de lo que fué; y él lo sabía. Y se vengó de la injusticia desdeñando después los honores que le ofrecieron.» No le juzga tan desfavorablemente el padre Feijóo, aun cuando es lógico suponer que hay en el juicio que voy a exponer una explicable influencia afectiva. Dice en el *Teatro* (*Glorias de España*, IV, 14): «Mi religión tiene un sujeto que en la edad de 35 años es un milagro de erudición en todo género de letras divinas y humanas. En cualquiera materia que se toque, da tan gratas, tan individuadas las noticias, que no parece se oyen de su boca, sino que se leen en los mismos autores de donde las bebió. Es de tan feliz memoria como de ágil y penetrante discurso, por lo que las muchas especies que vierte a todos asuntos salen apuradas con una sutil y juiciosa crítica. En sujeto tan admirable sólo se reconoce un defecto, y es que peca de nimia o de muy delicada su modestia. Es tan enemigo de que le aplaudan, que huye de los que le conozcan. De aquí y de su grande amor al retiro de su estudio, es tan ignorado como si viviere en un desierto».

Hombre afable, socarrón, campechano, jovial, vivía feliz en la soledad de su celda. En el admirable ensayo titulado *El porqué sí* consigna numerosos detalles de su vida, contestando a los que murmuraban de él porque vivía tan retirado («porque sí»); por qué no se metía a escritor («porque no»), achacándole, afirma, de hombre duro, adusto, hipocondríaco, insociable, seco, serio, desabrido, tenaz, testarudo, huraño; que después de cuarenta y ocho años de vivir en Madrid, no tenía comunicación alguna, ni alta ni baja, ni ínfima; y contesta rutundamente: «porque sí». Declara es que hombre fuerte y que jamás ha tenido dolencia alguna.

Se ha dicho que poseía una librería de 7.500 volúmenes. Ocupóse del enriquecimiento de la Biblioteca Real, dotándola de magníficos códices y facilitó generosamente preciosas noticias a cuantos acudían a él. Dió idea de los adornos del nuevo real palacio, obra del arquitecto Juan Sacheti (Luzán. *Nota a la Canción* III, 1753) y obtuvo por Decreto de 13 de junio de 1750 el empleo de Cronista de Indias. Comunicó, como he dicho, no pocas noticias al padre Flórez. Recogió y estudió la obra de M. Estefano, médico sevillano del siglo XIV, cuyo códice poseía, formando de él un extracto fechado en Madrid, septiembre de 1752. Linneo y el sabio francés Jussieu pedíanle datos. Muratori le llamaba «sapientísimo». El padre Andrés habla del «vasto piélago de su inmensa erudición». Carlos III le regaló la espléndida edición de las *Ruinas de Herculano* y el papa Benedicto XIV le invitó varias veces a que fuese a vivir a Roma, en donde hallaría un campo más amplio para sus investigaciones.

Fué profesor de varios colegios de su Orden, Lector de Casos, Depositario de los quinquenios, Abad de San Martín, General («ad honorem») y nombrado para el cargo de Abad mitrado del monasterio de Ripoll, al que renunció. Falleció en Madrid en 1771 ó 1772. El padre Domingo de Ibarreta fué encargado de verificar el escrutinio de cuanto poseía en su celda.

Sarmiento es un crítico, un comentarista y un divulgador de tendencia enciclopédica. Es ante todo y sobre todo un legítimo heredero de aquellos monjes pacienzudos del medioevo que componían anónimamente monumentos bibliográficos en las soledades de los cenobios esparcidos por las montañas. De no abarcar tanto hubiera sido sin dudarlo el mejor ensayista de su tiempo. Pero tenía un ánimo poco consistente y escribía, escribía sin reparar en tropiezos ni en detenerse en leer lo escrito, porque su pluma no podía seguir la vertiginosa marcha del pensamiento. Posiblemente él conocía la calidad endeble de esos pliegos de letra menuda y tupida que yacían en los cajones de su mesa y en los anaqueles de su colmada biblioteca, sin corregir ni revisar, aun someramente. Por tal motivo su estilo es desaliñado. «Lo principal porque escribo tan difuso — explica —, es porque sólo de este modo me instruyo *ab origine* y a fundamento de todo el asunto circunstanciado. Yo no escribo para imprimir ni para contemplar gustos a la moda... Cuando escribo, más atiendo a la conexión que entre sí tienen las noticias en mi cabeza, que la que podían tener o no en las cebezas de mis lectores.» Estudiaba copiando, o viceversa, comentando, al propio tiempo y emitiendo ideas atropelladamente, fuesen cuales fuesen, vulgares o profundas, sumisas o irreverentes, a modo de borradores o libros en ciernes. Hay que tener esto muy presente para juzgarle. Por eso su prosa es tan desigual, llena de voces y giros gallegos, de tecnicismos, arcaísmos y neologismos y su estilo anecdótico, como debió ser su conversación. «No sé hablar sino como pienso. No se escribir sino como hablo», confiesa en *El porque sí*.

Observa la condesa de Pardo Bazán (*De mi tierra*, 2.ª ed. p. 198), comparándole con Feijóo: «Dirá las mismas cosas, tendrá las mismas ideas y la misma erudición; pero en él parece que el saber se amazacota y agruma, y las cláusulas pesan como plomo». A causa de la latitud de sus digresiones fué severamente criticado por un autor anómino en la obra *Crisol Crítico* (ver bibliografía),

Sarmiento trata de defenderse y afirma en el número 31 de *El porqué sí:* «Y en suposición de que nada de esto se ha de imprimir, me tomaré la libertad de usar algunas chanzonetas, chistes y frases vulgares, cuando se me ofrecieren a la pluma». Algunos comentaristas de nuestro tiempo se han dejado influir de esos ataques coetáneos, sin tener en cuenta las palabras del propio Sarmiento, que se burlaban de todo, incluso de sí mismo.

Una simple lectura de la bibliografía de este insigne gallego convencerá al lector de la inmensa labor desarrollada y de la dificultad de clasificarla congruentemente. Sarmiento debía trabajar en múltiples asuntos a la vez. No le guiaba un determinado fin particular. Era un benedictino. Trabajó porque consideraba este ejercicio intelectual como un juego apasionado y fascinante. Es de los pocos escritores que desdeñan olímpicamente el *non omnis moriar*, y no con un gesto teatral sino con un simple manotazo familiar.

Como Feijóo, tiene formada opinión sobre los problemas más importantes de su patria y de su tiempo. Afirma — él, que nada necesita para vivir — que los eclesiásticos, para el bien de la economía, ha de renunciar a las rentas, censos y privilegios de que disfrutan, debiendo contentarse sólo con los diezmos. Juzga que las causas de la despoblación de España son, entre otras, la multitud de seglares que permanecen célibes; los matrimonios que practican el malthusianismo — empleando un término moderno, claro está —; el exceso de mayorazgos; la desigualdad escandalosa en el reparto de los tributos... llama a los mayorazgos «peste política» que sólo sirven para fomentar la ociosidad: «Sabido es que en cien años sólo hay tres generaciones, y se infiere que un mayorazgo sólo alimenta tres personas en un siglo». Para aplacar tan grave mal debe procederse con urgencia a un equitativo reparto de los bienes vecinales, fundarse colonias agrícolas de 250 vecinos en los terrenos baldíos y ayudarles en sus primeros trabajos. Critica la opulencia de las iglesias y catedrales, la elección y condueta de los obispos, el modo de conferir prebendas, de verificar oposiciones para los altos cargos eclesiásticos, la vida muelle e inútil de no pocos conventos, los escándalos de la administración, la indolencia de los párrocos, la oratoria del púlpito, la gula, el vicio y, en fin, la extrema deficiencia cultural de su pueblo... Con lo dicho se comprenderán dos cosas: la animadversión que se conquistó entre los pudientes y la circunstancia de que sus escritos permaneciesen inéditos.

Como poeta escribió versos en gallego y castellano, conservándose de él unas 1.200 coplas de poca importancia. Su obra *Demostración Crítico-apologética del Teatro Crit. Univ.* fechada en Madrid el 20 de noviembre de 1732, en dos densísimos tomos, tuvo tal éxito que en 1787 las prensas pamplonicas de Benito Cosculluela lanzaban la cuarta impresión. Es una encendida defensa de los cuatro primeros tomos del querido cofrade, con más de mil citas distintas, enojosas a fuer de atropellarse en un prurito de erudición, que hacen poco menos que imposible su lectura.

Como crítico debe citarse ante todo su obra *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles.* La extrema humildad del padre Sarmiento hizo que remitiese al cardenal italiano Silvio Valenti Gonzaga, que se lo había pedido reiteradamente, este trabajo autógrafo, sin que se quedase copia de él. Gracias a la diligencia de don Alonso Clemente Aróstegui, pudo restituírse el MS. a España y publicarle póstumamente el citado monasterio. Es obra voluminosa, constando de cincuenta pliegos originales manuscritos y 420 páginas impresas en la meritada edición. Verifica un depurado estudio de la poesía española hasta los Reyes Católicos. Firma el prólogo el 21 de abril de 1745. Es curioso constatar la gran cantidad de noticias que el padre Sarmiento tiene de los poetas y de sus obras, tanto más si se tiene en cuenta que sólo trabajaba con sus propios libros o algunos que le prestaban sus amigos, ya que jamás salió del

convento. Afirma que no existe en España una Historia de la Poesía Española, salvo la *Bibliotheca* de Nicolás Antonio, el *Arte Poética* de Juan Díaz Rengifo, la *Rhytmica* de Caramuel, las notas al *Conde de Lucanor* puestas por Gonzalo Argote de Molina; la *República Literaria* de Saavedra Fajardo; el *Viaje del Parnaso* y *La Galatea* de Cervantes; el *Laurel de Apolo* de Lope; la *Fama Póstuma* y el *Para todos* de Pérez de Montalván. El padre Sarmiento tiene muchas veces que andar por caminos inéditos. «Obra muy curiosa y selecta sería una Historia General de la Poesía, si existiese semejante obra», manifiesta en la ágina 6. Basándose en textos arcaicos se extiende sobre el origen de la Poesía. En el capítulo *Antigüedad de la Poesía en España*, empieza a estudiar la de los turdetanos o túrdulos, según referencia de los historiadores hispanorromanos, la de los galaicos o gallegos y la poesía latina en España, el Fuero Juzgo, el Códice gótico toledano, el Fuero de Córdoba. Trata de la *Carta* del marqués de Santillana, de los poetas de los siglos XII y XIII, especialmente de Berceo, casi desconocido. Dice que ha solicitado noticias del archivo de San Millán de la Cogolla y refiere que su abad fray Diego Mecolaeta halló seis manuscritos de este autor primitivo (de ellos se valió T. A. Sánchez). Sarmiento supone vivía en 1221 y que sus poesías se conservan en dos códices en el Archivo de San Millán, extendiéndose en el estudio de sus poemas. Se ocupa de Alfonso X, al que llama «poeta español»; creyendo erróneamente (pág. 286) que el *Tesoro* del rey Alfonso es una simple traducción del de Bruneto Latino, error que subsana ya el padre Juan Andrés en el *Origen, progresos...* (1784-I p. 340-341), de Juan Manuel, Macías, Villena, Gregorio Silvestre, Ruíz del Padrón, de los Cancioneros, de López de Ayala, de los libros orientales, de Juan de Mena y de los poetas del siglo XV, con gran discernimiento. Muestra conocer sus obras. Su crítica es aguda, moderna, objetiva. Basándose en la *Carta Proemio* de Santillana, atribuye a Galicia y Portugal la primera poesía peninsular («Fablaron esta Arte, que mayor se llama, et el Arte comun, creo de los Reynos de Galicia é de Portugal»), siendo el primer crítico moderno que intuye la decisiva influencia gallega en la lírica española. «Los primeros principios de los versos menores en España habrán sido los adagios y proevrbios»... «Los versos mayores se compondrán de los menores.» ¿A qué se refiere Sarmiento? Quizá tuvo el mismo concepto erróneo de no pocos críticos del siglo pasado, los cuales aseguraban que el verso épico de los cantares de gesta procedía de los romances. «No se podía oponer que el refrán que se comprende en un metro, tuvo su origen en el metro de los poetas, antes se podría decir que los poetas hicieron o formaron tal y tal metro a imitación de los adagios.» Ello demuestra el desconocimiento que tenía del origen de nuestra lírica y de muchos poetas primitivos. Desde luego, habla por extenso de los gallegos, y expresa que ha observado que en Galicia las mujeres no sólo son poetisas, sino también músicos naturales, resaltando el carácter femenino de la poesía gallega, especialmente la antigua. Entre sus manuscritos figura uno, firmado en Madrid, 6 de septiembre de 1750, en que estudia el del arcipreste de Hita existente en la Biblioteca Nacional, con una erudición pasmosa, comparándolo con otros mss. y cuartillas sueltas que vió en la Biblioteca de la iglesia de Toledo.

Sentía verdadera pasión por la filología. Conocía el latín, el griego, el francés, el italiano. Pero sufrió grandes equivocaciones. Alambica según la simpatía de las voces, en un juego que debía serle muy grato. «No estamos conformes con la división y clasificación de todas las voces de nuestra lengua hecha por el padre Sarmiento — se advierte en las *Adiciones* y *Notas de la Literatura* de Ticknor, V, 403 —. Creemos no ser tantas como él supone las llamadas eclesiásticas o griegas, y mayor el número de septentrionales si por tales han de entenderse todas aquellas que tienen origen teutónico.» Dice Sarmiento que la lengua castellana está formada por 1/10 del elemento germánico; 1/10 del arábigo;

1/10 del griego y del lenguaje eclesiástico; 1/10 de las lenguas italiana, francesa, inglesa, americana y alemán moderno, y del 6/10 del latín (*Obras póstumas*, 107).

En marzo de 1743 Felipe V encarga al marqués de Villarias invite al padre Sarmiento a que redacte un proyecto de ornamento del Palacio Real. Los dictámenes emitidos son dos: uno de ocho pliegos, firmado el 14 de junio, y otro de cinco, el 7 de julio, con motivo de haber criticado algunos puntos del primero el padre Jaime Antonio Fabre. Dice en ellos que la ornamentación exterior e interior debe obedecer a una inspiración y un carácter típicamente españoles, copiando de la naturaleza real. Describe el palacio, los cuadros y esculturas apropiados y los adornos a realizar, con una meticulosidad y una erudición asombrosas. Desgraciadamente, el nuevo gusto y los nuevos monarcas no siguieron la inspiración de este gran proyectista.

Sus ideas pedagógicas son fruto de una profunda observación. Critica a las madres que se desprenden de sus hijos entregándoles a la lactancia mercenaria y que se amenace a los niños con truculencias y fantasmas. Los primeros maestros son los padres y, fuera de ellos, en modo alguno deben tener un profesorado extranjero. El niño debe «fecundarse de una infinidad de voces, cuyos objetos se pueden señalar con el dedo al tiempo de nombrarlos». Es partidario de la etimología, por la que siente un amor que raya en manía; quiere enseñarla a los niños al propio tiempo que se les enseña a leer, manifestando que jamás se sabrá ciencia alguna con fundamento si no se «estudia con el idioma que se ha mamado y se continúa toda la vida». Producese contra el memorismo y opina que si los muchachos no tienen aptitud para el estudio, no debe forzárseles a seguir la carrera de las letras. No hay que violentar el natural de los niños.

Su obra intitulada *La educación de los niños*, que publica don Juan del Álamo en la «Revista de Bibliotecas y Museos, 1931,» procede de un manuscrito incompleto. Rufino Blanco y otros la atribuyen a Sarmiento. En realidad parece su prosa, digna de su pluma y de su cerebro ágil y práctico, de su experiencia, de su profundo conocimiento del corazón humano. Contiene ideas actuales, videncia, intuición maravillosa, dominio de la psicología infantil, genio pedagógico. «Hace mucho tiempo — declara — que he notado que esa educación de fórmula y de chorrillo se entabla totalmente al revés; no para enseñar a los niños, sino alucinarlos, alelarlos y confundirlos.» Declara que no se sabe lo que uno mismo adquiere por los sentidos, con el trato con niños de igual edad. «¿Qué mayores tinieblas llenas de fantasmas, cocos y marimantas para un niño y que le aturdan y espiriten, que los fantasmas de la Gramática especulativa, los cocos de la lógica porfiada y las marimantas de una metafísica espinosa?» Hasta los doce años no debe trabajar en el estudio, fuera del catecismo: y la educación será natural, no artificiosa. Expone el método o sistema y las tres clases de objetos sensibles que se han de presentar al niño antes de enseñarle la gramática: objetos sensibles, artificiales y matemáticos. Se le ha de repetir el nombre vulgar o familiar de cada objeto. A los doce años el pedagogo debe «fecundar su memoria de todas las semillas de la racionalidad, para que de lo de adelante entre a estudiar con facilidad cualquiera ciencia o arte, ya práctica, ya especulativa... El error más universal y pernicioso que en mi sentir tiene preocupado al mundo, es que los hombres no adviertan que la naturaleza no admite pegotes ni correcciones políticas, y que no está sujeta a caprichos fantásticos, ni a modas efímeras, que cada día se mudan. La moda no puede alterar la naturaleza, y la naturaleza cada día ridiculiza y echa a pasear la moda».

Sus ideas sobre la cultura española son atinadas y precisas. Dice que falta un Diccionario castellano de las voces peculiares de cada país y un Glosario de voces antiguas, así como una Hispania Católica, una Historia Natural de España, una Historia literaria y una Historia General de España, en latín y otra en castellano, a la manera de los *Anales* de Baronio.

Su ensayo *El porqué sí* es una bella composición quevedesca, en la que muestra gran soltura de pensamiento, agilidad, fortaleza inquebrantable de opiniones, fruto de un hondo meditar acerca de los asuntos que trata, empedrándolo de agudos chistes y regocijantes anécdotas. Yo le conceptúo el primer ensayo de la época.

Escribió varias *Aprobaciones* y críticas del padre Blanchino, de la *España primitiva*, del *De Coelo et de inferno*, del barón de Suedeberg, y numerosas notas a códices. También fué un excelente bibliófilo y competente archivero y arqueólogo. Noticioso de ello, el padre Burriel escribe al ministro Carvajal, en carta fechada en Toledo, 9 de Julio de 1755: «Sospecho que V.ª Exª. significa al Mtro. Sarmiento en la persona que dice destinaba a registrar las antigüedades de Galicia. Si así fuere, creo yo que el amor a su país vencería la dureza de su natural, y bien ayudado podría hacer lo que nadie, que yo conozca». En su *Catálogo de algunos libros curiosos, para la librería de un particular...*, hace un análisis sumamente lleno de interés sobre bibliotecas famosas y libros raros.

Perspicacia y cultura son las características del prodigioso benedictino. En la *Disertación sobre la Cebra* afirma que Cervantes nació en Alcalá de Heneres, basándose en una autoridad del padre Henao. En la *Noticia sobre la verdadera patria de Cervantes*, concluye que en la *Historia de Argel* del padre Haedo se dice que el insigne prosista, gloria de nuestras letras, era natural de Alcalá.

Gregorio Mayans y Siscar

O Ciscar, como se solía firmar. Él mismo declara en la Vida de Miguel de Cervantes, que vió la luz en el pueblo valenciano de Oliva, el 9 de mayo de 1699. Eran sus padres don Pascual, administrador del duque de Gandía, señor de Oliva, y doña María Siscar. Estudió las primeras letras en el colegio de Cordellas, de Barcelona, y en Valencia y Gandía, respectivamente, Filosofía y Jurisprudencia.

«Desde el mismo día en que cumplí tres años me dediqué al estudio con tal ahinco, que hay pocos ejemplos de tan constante y larga aplicación, sin interés, por afición y gusto» (Carta de Mayans a Juan de Santander, 17 mayo 1762. BAE, LXII, 172).

En octubre de 1718 pasó a Salamanca, haciéndose notar por su amor al trabajo, su erudición y su criterio. Escribe don Manuel Martí, deán de Alicante, a su amigo don Antonio Carrillo, en carta fechada en aquella ciudad el 30 de diciembre de 1720: «Hoy hace quince días tuve una epístola latina de Salamanca, de un caballerito valenciano, que se llama don Gregorio Mayans, que estudia leyes... Quedé absorto al verla, y fué para mí un fenómeno muy extraño, porque es un muchacho de veinte años, y la epístola está escrita de género, que será dificultoso se encuentre en España quien haga otro tanto, aun entre aquéllos que presumen de consumados». El 1 de junio de 1722 es Bachiller en Leyes y en 6 de junio Bachiller en Cánones, retornando al pueblo natal después de permanecer tres años en la ciudad del Tormes, graduándose de Doctor en Leyes por la Universidad de Valencia (21 noviembre 1722). Por este tiempo había publicado ya varias obras y folletos de las más diversas especies, que merecieron grandes aplausos.

En 1723 pretendió la cátedra de Código vacante de la Universidad valenciana, escribiendo al duque de Gandía para que le prestase el apoyo indispensable. El citado Manuel Martí le recomienda al conde de Carlet, regidor perpetuo de la ciudad, diciéndole (carta 24 enero 1723) que «no puedo dejar de informar a usía de la doctrina, talento y prendas superiores de este sujeto, a quien muchos

días ha contemplo como gloria de nuestra nación y patria». Ganó la merecida cátedra y su labor docente fué eficacísima.

A los 26 años era ya famoso en toda España y su nombre traspasaba las fronteras de la patria. Escribía en 24 de febrero de 1725 el doctor don Tomás Navarro a don Andrés de Orbe (BAE. LXII, 150): «Si hay algún Apeles, éste es don Gregorio. Su pluma es pincel que pinta para siempre. Con ella aquél volará con rigor nuevo; pues si antes sólo le alababa quien le había leído, ya en adelante le admirará quien hasta ahora le ignoraba».

En 1733 fué nombrado oficial de la Real Biblioteca, pasando a Madrid y entregándose obsesivamente a sus trabajos. Era un titán incansable. Pasaba casi todas las horas del día sentado ante su mesa de trabajo y allí comía y muchas veces dormía las contadas horas en que, rendido por la fatiga, caía sobre su montaña de papeles. Sólo en el año 1734 publicó siete obras originales, tres en latín y cuatro en castellano. Sus trabajos en la Biblioteca Real fueron de gran valía. recopilando incontables tesoros bibliográficos.

También hubo de librar rudas batallas literarias a causa de su carácter vanidoso. Al publicar sus *Orígenes de la Lengua Castellana*, el «Diario de los Literatos» le criticó desabridamente, por lo cual Mayans compuso una *Conversación sobre el Diario de los Literatos* (1737), escudándose en el seudónimo de «Don Plácido Veranio». Dos diaristas le contraatacaron duramente, y la polémica acabó como todas: por agotamiento de los contendientes.

Al fin, obsesionado por sus inclinaciones, en 1740 se retiró a su pueblo natal para dedicarse al estudio y a la composición de obras. El 25 de agosto de 1742 fundab» la gloriosa Academia Valenciana «para recoger e ilustrar las Memorias antiguas y modernas, pertenecientes a las cosas de España». En 1766 era Alcalde de la Real Casa y Corte de Carlos III.

A últimos de 1779 reside en Valencia, desde donde escribe a su amigo Cerdá y Rico (septiembre): «A la *Vida* de Vives no le falta sino que yo tenga un par de meses para ordenarla: digo ordenarla; no componerla: porque la escribí en dos partes». Se halla enfermo y quizá puesto en tratamiento facultativo, como refiere a su amigo (28 agosto): «Yo me he conservado no trabajando de noche. Ahora me veo obligado a no hacer cosa alguna por debilidad de la cabeza. Si no vería Vm. maravillas... Gracias a Dios no tengo enfermedades habituales: solamente cansada la cabeza; y falta de ejercicio, y lo peor es que no puedo ir a beber buenas aguas». En este tiempo le hallamos gestionando la colocación de su hijo Pepe (nacido en 10 de diciembre de 1750) para la Fiscalía vacante de la Audiencia de Barcelona, pidiendo ayuda a Cerdá (24 julio). En el propio año escribe a su amigo (8 octubre): «Es cierto que el Sr. Obispo piensa seriamente en costear las obras de Juan Luis Vives... Dios me dé vida para acabarla».

Mayans falleció el 21 de diciembre de 1781, a los ochenta y dos años, lleno de gloria, admirado de toda Europa, siendo enterrado en el crucero de la catedral de Valencia. Sempere y Guarinos le dedica un elogio en su *Biblioteca* (IV, 14). El padre Juan Andrés ensalza su obra en términos muy elogiosos (*Origen*... V, 228), diciendo: «Aunque no haya encontrado general aprobación en todas las prendas de un buen estilo, es sin embargo aplaudido de todos por la pureza y exactitud, por la tersa simplicidad y correcta naturalidad de su dicción, y debe serlo mucho más por el celo y por las luces con que ha promovido el estudio y los progresos de la elocuencia nacional». Heicnecio le llama «vir celeberrimus, laudatissimus, elegantissimus» *(Defensa de Cornelio Van Binkerhock)*. Prodíganle grandes alabanzas sabios extranjeros de la categoría de David Clement, Otto Muncken, Muratori, Meerman y otros que le llamaron «Néstor de la Literatura española». Voltaire solicitóle informes acerca de las fuentes del Heraclio, de Corneille, distinguiéndole con el dictado de «insigne y famoso». Iriarte dice de él en *Los literatos en Cuaresma:* «Ojalá hubiese en cada provincia de

España un par de literatos que le imitasen en su incesante estudio y en el esmero de contribuir a la ilustración común». Perteneció a las Academias españolas, a las valencianas, a varias sociedades Económicas, como miembro de honor, a la Real Academia de Agricultura de Galicia y a no pocas instituciones extranjeras. En 17 de mayo de 1762 escribía a don Juan de Santander, Bibliotecario de S. M., desde Oliva: «Si otro hubiera hecho la décima parte que yo, tendría largas pensiones, pero yo gastos en mis estudios, impresiones y correspondencia... No ha habido español que haya tenido comercio de letras con tantos extranjeros como yo».

Refiere Fernández de Navarrete que la reina Carolina de Inglaterra, esposa de Jorge II, muy aficionada a la cultura, mostrando en cierta ocasión su biblioteca al barón de Carteret, éste le ponderó tanto el *Quijote* que, a instancias de la soberana, el barón decidió patrocinar una edición del libro inmortal, que se imprimió magníficamente en Londres en 1738, encargando a Mayans la redacción de una biografía de Cervantes, «que hasta entonces nadie había escrito de propósito».

Mayans era hombre de morigeradas costumbres, pagado de su importancia, muy satisfecho de su popularidad. Su vanidad desconcertaba. Llamábase clásico, «ingenio egregio adolescens, judicioque admirabili, juris et antiquitatis peritissimus». Parece que él propio compuso su biografía, bajo el nombre de Cristóbal Strodtmann, prodigándose grandes alabanzas. Fué criticado por muchos por su carácter finchado y puntilloso, incluso, como hemos visto, por el «Diario de los Literatos» (tomo III, art. 8), a pesar de colaborar en él. En carta de 21 de julio de 1777 se queja de los ataques que las dos Academias han inferido a su *Gramática*. El padre Eximeno le aplica estas palabras en su libro *Apología de Miguel de Cervantes*... (Madrid, 1806): «Protomusaraño y censor universal de la literatura española... Erudito sin genio, mal avenido con las musas, que apostillando, criticando, corrigiendo y adicionando éste y el otro autor, viajó por varias provincias de la República literaria a ancas ajenas».

«La fama de don Gregorio Mayans y Siscar parece que no ha sido correspondiente a su verdadero mérito, a lo menos dentro de España, de lo cual se pueden señalar algunas causas. La primera es la libertad y desprecio con que habló de los literatos españoles de su tiempo en sus *Cartas latinas* a nombre de Justo Vindicio, y al mismo tiempo la jactancia con que hablaba en ellas de sí mismo... y comparándose a Propercio, Ovidio y Tibulo... Otra causa puede ser el género de estudios a que se dedicó (Sempere, *Ensayo*, IV, 14).

Cerdá y Rico le escribe desde Madrid (20 junio 1777) que ha hablado de él a Campomanes: «Como en la conversación se tocó algo del mérito de Vm. y lo poco que se había premiado, dije que ni aun estas Academias habían sabido honrarse con tan buen Académico, y que la de la Historia debía haberlo hecho. Y respondió: «No sé si lo admitiría; escríbaselo Vm. y dígale que se desea su respuesta», contestando Mayans a vuelta de correo (21 de junio): «No me conviene entrar a ser miembro de unos cuerpos que piensan muy diversamente que yo... Las dos Academias de la Lengua y de la Historia hicieron una terrible oposición al descubrimiento que hice yo de orden del Consejo de la ficción del *Chronicon* de Pedro Cesaraugustano: y desde entonces he sido el blanco de sus injustos tiros... Yo quiero tener la libertad de trabajar en asuntos que sean de mi elección».

Otra de las causas por lo que Mayans fué combatido, es por haber defendido con la pluma las ideas regalistas. El 29 de diciembre de 1748 escribía a don Melchor Rafael de Macanaz: «He procurado probar que la Cámara Apostólica no tiene derecho alguno en los expolios ni frutos de las vacantes. He manifestado que el Papa no está bien instruído en las cosas de España...». Además, en su tratado *Censura de Historias fabulosas*, escrito con el exclusivo intendo de com-

batir las falsedades de los Cronicones, dedicada al rey de Portugal Juan V, combatió la existencia de varias sedes y santos forjadas en la imaginación de los embaucadores, no obstante lo cual fué denunciado a la Inquisición. El Consejo de Castilla envió a Oliva al Alcalde del Crimen para que informase a este respecto y recogiera todos los ejemplares del libro en cuestión, que fueron puestos a buen recaudo por Mayans.

Vivió embebido en sus libros, hundido en el amor de sus papeles, que fueron muchos y buenos. Antonio Bordázar de Artazu (1761-1744), escritor e impresor valenciano y lingüista excelente, dejóle al morir una preciosa colección de manuscritos.

Produjo extraordinariamente y puede afirmarse que su obra impresa es muy inferior a su obra inédita. En la *Acción de gracias a la Divina Sabiduría*, Mayans da razón de sus manuscritos. También habla de ellos a su hermano Juan Antonio en la *Adición al Memorial ajustado del pleito que siguió D. José Mayans, Alcalde del Crimen de Valencia con doña Josefa Teresa Vives Cañamas, Viuda de D. Miguel Mayans.*

Su empresa era un círculo, símbolo de la Eternidad, y en medio de él un triángulo, destacándose el lema «Omnia et in omnibus Christus».

Tuvo el prurito de la elegancia de su prosa y durante toda su vida procuró esmerarse con la lectura de sus grandes maestros, a los que imitaba a veces servilmente. Como opina don José Amador de los Ríos (*Hist. Crit. de la Lit. Española* Madrid, 1861, *Introducción*), «se había formado, según confesión propia, en la escuela de Fajardo y atesoraba una erudición poco vulgar, deslustrada en gran manera por el vehemente y continuo deseo de sacarla a plaza». Y rubrica su ilustre contemporáneo el padre Feijóo *(La Elocuencia es naturaleza y no arte. Cartas Eruditas):* «Está persuadido a que su pluma es fiel copista de la de don Diego Saavedra, cuando los demás hallan de uno a otro estilo la diferencia que hay del noble al humilde, del enérgico al flojo y del vivo al muerto. Acaso escribiría mejor si se sacudiese de esa literaria servidumbre». Forner, en sus *Exequias*, hace hablar a Mayans — a quien llama Veranio — de esta guisa: «Yo procuré mantener y propagar la propiedad y pureza de nuestra lengua en un tiempo en que no se hablaba sino algarabía. Alabéme tal vez a mí mismo; di enojos muchos en quienes había quizá más defectos y peores que en mí, y ocasionaron mi descrédito en donde menos debían, que es España».

Humanista, pedagogo, gramático, historiador, jurisconsulto, retórico, arqueólogo, no desdeñó actividad alguna. Fué un insigne latinista, puede decirse que el mejor y más puro hablista en esta lengua de su siglo, siendo muy comentados en Europa sus estudios jurídicos, apostillas a fragmentos de jurisconsultos romanos, disputaciones de Derecho y observaciones sobre el Concordato de 1753. Editó las obras de fray Luis de León (Valencia, 1764) con una Vida de este poeta; las de Vives, las de Cervantes y Virgilio, ilustradas con notas que demuestran el profundo conocimiento que tenía del poeta y de su lengua, insertando una *Vida* de Virgilio, con la noticia de sus obras traducidas al castellano. Su *Epistolario*, dice Guarner, está casi todo inédito.

Ideas sobre la Literatura. — Mayans abrió amplio cauce a investigadores y críticos. Su obra, aunque sujeta a rectificaciones explicables, es fundamental para el estudio del fenómeno literario que trata. Fué el primero que realzó la belleza del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, estudiando las obras de Pérez de Guzmán, de Gómez y Jorge Manrique, de Hernán Mexia, de Castillejo, de Gómez de Montalvo, de Nicolás Núñez, de Luis Vives y de otros insignes humanistas.

Humanista y Filósofo. — En su época se rinde culto a Descartes y a Bacón. Pero Mayans, que conoce el pensamiento español, pugna porque resplandezca la filosofía de su patria. Es un hermano de Nebrija y de Vives, del Brocense y

El Padre José Francisco de Isla, grabado del año 1793
(Biblioteca Nacional de Madrid).

Gregorio Mayans, grabado de la época
(dibujo de José Vergara).

Matamoros. Su verdadero ductor es el filósofo valenciano, cuya *Vida*, como sabemos, redacta amorosamente en latín ciceroniano, precediéndola a la edición completa de sus obras, publicadas por Benito Monfort, a expensas del arzobispo de Valencia, don Francisco Fabián y Fuero, gran admirador de Mayans.

Escribió mucho en latín, con soltura y elegancia. «Mis cartas latinas inéditas (escribe a Cerdá en 14 de agosto de 1779) serán hasta unos doce tomos en cuarto: y muchas de ellas no pueden imprimirse en España». No podían publicarse en España por atacar a varios escritores de su patria. Se editaron a nombre de «Justo Vindicio» y de ellas dice don Manuel Lanz de Casafonda, aunque sin nombrar al autor (*Semanario Erudito*, 1790, XXVIII, 154): «Un erudito que imprimió unas cartas latinas con el nombre fingido de Justo Vindicio, y en ellas dice tales errores contra todos los Españoles, que el autor de las observaciones sobre los escritos modernos se admira de lo que dichas cartas se pondera sobre el estado en que se hallan las ciencias en España, y de la barbarie con que pinta a esta nación. Son las tales cartas un libelo infamatorio, y merecía su autor ser castigado con las penas establecidas contra los que esparcen libelos famosos. Él dice que en España son muy pocos los que cultivan las letras..., que los sabios están obligados a vender sus libros para poder vivir y a quemar sus manuscritos porque no lleguen a servir para envolver pimienta o canela..., que el que sabe latín es un fenómeno..., que aborrecen la crítica... Formó un catálogo de varios autores españoles, y se le remitió a Menkenio para que le pusiese en las *Actas* de Leipzig, con la crítica que hizo de ellos, y tuvo la osadía de poner diferentes obras suyas, poniéndolas en las nubes».

Compuso varios tratados de filosofía moral, desenvolviéndose siempre en la más rigurosa ortodoxia, pues era un creyente convencido.

Filólogo. — Dice en carta a Cerdá que corrige su *Philosophia Moral* (Valencia, 24 junio 1777): «En lo que toca a la ortografía Latina, yo soy muy contrario a la de los alemanes. Ellos destierran muchas mayúsculas; yo, no. Ellos destierran muchas distinciones. Yo uso las que me parecen son menester. Pongo punto y coma para distinguir más unos temperamentos de otros. No distinguiendo los ablativos singulares de la primera declinación, de sus nominativos, se originan grandes equivocaciones. La uniformidad de la ortografía, no ha de ser general, sino especial».

Comentó, tradujo y escribió tratados de gramática y de filología. Su obra más importante es la titulada *Orígenes de la lengua española* (1737) en la que dió a conocer por vez primera el *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés.

Los *Orígenes* es una obra miscelánea, en la que refunde copiosos estudios antecedentes.

Mayans desconocía al autor del *Diálogo de la lengua*, y le llamaba «sea quien fuese». Manifiesta en la citada edición (vol. II), que la copia de tal *Diálogo* es la que poseyó el escritor aragonés Jerónimo de Zurita y que se escribió en tiempo de Carlos V. Ticknor es el primero que denuncia a su verdadero autor, diciendo: «Probablemente era Juan de Valdés, personaje español que se distinguió por ser uno de los primeros que alcanzaron la doctrina de la reforma y el primero que hizo cuanto pudo por divulgarla».

Trata Mayans de los orígenes de la lengua diciendo: «Dichosos aquellos primeros siglos, en que todo el género humano sólo tenía una lengua». Estudia las perfecciones de ese verbo primitivo, que a su juicio eran las siguientes: abundancia, fuerza de expresión y «suma aptitud para pronunciarse los vocablos con la mayor suavidad». Profundamente casuísta, sigue los textos bíblicos hasta la expansión del género humano y la confusión de Babel, alambicando a sus anchas.

Define la Lengua con una significación semántica: «Lengua: miembro que está en la boca...; por metonimia: multitud de ciertos sonidos articulados, ins-

tituídos para unirse entre sí, de los cuales se sirve algún pueblo para significar sus pensamientos, y por ellos cuantas cosas hay». Trata de los sonidos, que han de ser «articulados, unidos entre sí», y «cortos», esto es, determinados, así en su raíz como en sus modificaciones o variaciones. Lengua española es la que «comúnmente articulan con gran facilidad todos los españoles menos los vizcaínos». En los riscos pirenaicos y en las aldeas gallegas no hablaban, ciertamente, ni con grande ni con poca facilidad la lengua que él llama española. Estudia la primitiva de España, apelando a la autoridad de Estrabón, Herodoto, Polibio, Eforo, Arístides, Orosio, San Isidoro y San Juan de Valclara, y perifrasea sobre la que hablaban Tubal y su familia, en su concepto los primeros pobladores de nuestra patria, que sería «una de las que Dios infundió en la Torre de Babel». Cita más de ciento ochenta autores distintos, con un excesivo acopio de autoridades, muchas de ellas improcedentes. Desfilan los pueblos invasores, iberos, celtas, griegos, romanos, godos, árabes, para venir al nacimiento de lo que él llama «lengua romano-española». Estudia someramente el vascuence y su gramática (demostrando con ello su desconocimiento del euskera), y las peninsulares, particularmente el dialecto valenciano, lo que le da pie para exaltar la personalidad lírica de Ausias March, afirmando que Garcilaso se preció de imitar al cantor de Teresa Bou «y tal vez le copió a la letra».

Toda esta larga disertación sirve de prefacio a los *Orígenes*. Pronúnciase por la etimología, y en este aspecto es un precursor de la Semántica. Toda su obra va encaminada a un fin, a un consejo específico para los futuros investigadores: «Advierto a los que hubiesen de sacar etimologías, que no sólo las busquen en la lengua puramente latina, sino en la ya barbarizada, especialmente en los libros de la ínfima latinidad, en los glosarios de ella, en los instrumentos más antiguos y en los primeros libros españoles, en cuyos escritos se ve de la manera que el latín se iba corrompiendo, o por mejor decir, se iba formando este nuevo lenguaje»; citando a este efecto las obras más apropiadas, dando copiosa bibliografía de los filólogos antiguos y acumulando numerosos vocablos, de origen griego, fenicio, hebreo, celta, celtíbero, godo, vasco, francés, italiano, germánico y americano. Algunas de las etimologías que inserta son de una puerilidad explicable, en parte, debido a las dificultades que Mayans tenía que vencer en ese camino emprendido a través de los páramos de una ciencia nueva.

Llama «matrices» a las lenguas madres: latina, griega, teutónica y esclavónica, con sus hijuelas o idiomas principales, emitiendo al fin unos cánones filológicos que titula *Reglas generales de las letras* que *se suelen añadir, quitar o mudar*, en que trata de los fenómenos de adición y pérdida de sonidos.

Como corolario a su labor, pone una *Oración en que se exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española*, con excesivo acoplo de nombres ilustres y elocución enfática y retórica. Es un corto escrito que trata de la elocuencia, sobre todo de la oración académica. Dice en la *Confirmación:* «Yo quisiera ver a la juventud mucho menos instruída en tanta multitud de preceptos y más bien ejercitada en pocos y claros documentos... Quisiera... unos entendimientos más libres, sin las piguelas del arte; unos discursos más sólidos, sin afectación de vanas sutilezas; un lenguaje más propio, sin oscuridades estudiadas; y por acabar de decirlo, un juicioso pensar, disimuladamente dulce en la expresión y eficazmente agradable. Esto es la elocuencia. Todo lo demás es bachillería».

En «El Diario de los literatos de España» (tomo II, pág. 34 y ss.), Salafranca censuró los *Orígenes*, negando que la lengua aragonesa «no es perfectamente la que hablan los buenos castellanos», criticando, además, algunas incorrecciones e impropiedades de lenguaje, en especial la falta de los artículos «le», afirmando: «Desengañémonos, que ningún autor, ni castellano, ni aragonés sabe el dialecto castellano, sino el Sr. Mayans». Como se ha visto, éste le contestó

en el folleto *Conversación sobre el Diario de los Literatos*, y Salafranca insistió en el *Diario* (III, 189-386), el que el dialecto aragonés era perfectamente español.

Retórico, Pedagogo, Biógrafo. — En 1757 editó Mayans en Valencia una *Retórica* de gran extensión, en la que están representados los mejores prosistas españoles. En el fondo es de inspiración romana: hay muchas ideas de Cicerón, de Quintiliano y de otros tratadistas clásicos, excesivamente repetidas y prolijas.

Mayans sintió honda preocupación por el problema de la Enseñanza, de la que tenía, con razón, formado un deplorable concepto. En la dedicatoria de sus *Cartas morales, militares, civiles y literarias*, dice al ministro Patiño que la enseñanza española está plagada de errores. Debe el niño aprender la gramática en su lengua materna, considerando justamente las arduas dificultades del bilingüismo. Hay que enseñar racionalmente pocos preceptos, pero bien aprendidos. En el fondo coincide con Jovellanos. En la *Carta a Patiño* (1734, reimpresa por BAE, LXII, págs. 159-160), expone el fruto de sus meditaciones en torno a tan grave problema de la siguiente manera:

De 3 a 5 años. — Además de las ideas claras y distintas que se dan al niño, deben ofrecérsele las primeras reflexiones y una instrucción católica. «Unicamente las máximas racionales y cristianas se deben repetir millares de veces con la mayor sencillez y claridad.»

De 5 a 7 años. — Leer, escribir y contar, «sin olvidar lo pasado».

De 7 a 8 años. — Gramática y Retórica españolas, «sin gastar más papel que ocho o diez pliegos en ambas partes».

De 8 a 9. — Gramáticas latina y griega, junto a la prosodia y unos paralelos de los preceptos de dichas lenguas. Como se ve, la perspicacia pedagógica de Mayans empieza a flaquear.

De 9 a 10 años. — Mañana: Lógica escrita en español. Tarde: interpretación de libros latinos y una media docena de sentencias griegas. ¿Cómo es ello posible si el alumno sólo lleva unos pocos meses estudiando esas difíciles lenguas? Tales interpretaciones suponen el dominio de la morfología, sintaxis y vocabulario, que el niño no ha podido aprender, ni menos entender.

De 10 11 años. — Mañana: Aritmética y Geometría. Tarde: Interpretación de autores latinos y griegos.

De 11 a 12 años y medio. — Matafísica y Física.

De 11 y medio a 13. — Mañana: Filosofía moral. Tarde: Historia.

De 13 a 14. — Mañana: Oratoria. Tarde: Lectura de oraciones griegas y latinas.

De 14 a 15. — Ejercicios de Oratoria y Poética, «doblando el ejercicio de la Retórica».

En varias de sus obras insiste en la necesidad que hay de reformar los estudios en latín, que deben hacerse en castellano. Para ejercitarse en aquella lengua hay que leer sobre todo las *Comedias* de Terencio (?) y las *Cartas* de Cicerón.

En 1752 escribió unas *Cartas sobre el nuevo Plan de estudios y modo de estudiar*, en que trata de la enseñanza de la Jurisprudencia civil y canónica y de las materias a que deben sujetarse los estudiantes de Derecho, como son: Gramática, Retórica, Aritmética y Geografía, Filosofía, Derecho natural, Instituciones, Derecho romano y canónico. Otra carta contiene preciosas noticias autobiográficas. La tercera trata de varias materias: Geografía, Derecho, Medicina, Cosmografía e Hidrografía. En el *Modo (o Metodo) de estudiar* halló pueriles detalles sobre el comportamiento del alumnado, maneras de los estudiantes, oposiciones, libros, etc.

Compuso Mayans numerosas biografías, la mayoría de ellas al frente de las ediciones que iba dando a la estampa. En todas muestra un estilo ameno y perfecto, asimilándose la obra del biografiado. Sabe calar en el alma del per-

sonaje, destacando los aspectos relevantes de su carácter y de su genio. Todas son amenas y justicieras, demostrando cuánto conoce las obras de Nebrija, Vives, Fray Luis, Suárez de Figueroa, Sánchez de las Brozas, Antonio de Solís, Ramos del Manzano, Nicolás Antonio, José Fernández de Retes, Antonio Agustín y Hurtado de Mendoza, su maestro en el bien decir.

Bibliófilo. — Durante su larga vida Mayans no cesó de adquirir cuantos obras pudo, formando una de las bibliotecas más ricas de España. En su correspondencia cita copiosamente las preciosidades bibliográficas que atesora. «El pensamiento de que se conserve la Biblioteca Mayansiana es el más acertado que se puede dar — escribe a Cerdá el 28 de septiembre de 1779 —. Será un monumento que todos respetarán.»

El *Specimen Bibliothecae Hispano-Majansianae,...* (Hannoveriae, 1753), es un catálogo que contiene obras de Filosofía, Didáctica, Lexicografía e Historia. A pesar de su alto valor bibliográfico, es incompleto, ya que omite las literarias.

Crítico, Erudito. — Las censuras de los libros que edita contienen luminosos estudios críticos. A veces peca de unilateral, a fuerza de pretender deslumbrar con sus ideas: así, por ejemplo, en el prólogo del *Quijote* (1738) dice que esta obra es inferior a los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*.

La *Carta al conde de Aranda* se publicó en el tomo XVII del «Semanario Erudito», de Valladares (págs. 3-38), y es uno de los escritos de mayor celebridad que salieron de su pluma. El conde de Aranda le pidió por orden del rey en 14 de mayo de 1757, que ilustrase a la Sociedad de Matemáticas de Madrid acerca del origen y medida exacta del pie valenciano, preguntándole, además, si éste era el que estilaron los romanos en sus medidas. Mayans contestó con la referida *Carta*, que firmó en 21 de mayo del propio año — adviértase la brevedad de tiempo de la respuesta —, descolgándose con cerca de doscientas autoridades y aduciendo textos legales e históricos antiguos y modernos. Erudición tupida, farragosa, pero que demuestra, no sólo su extraordinaria cultura en tema tan dificultoso, sino su sistema de fichas. Estudia la diversidad de las medidas y la proporción que guardan entre sí. Es muy curiosa la nota que consigna en la página 35, anticipándose a los intentos que llevaron a cristalizar en el Sistema Métrico Decimal: «Sería cosa muy útil que dejando al vulgo su modo de hablar en orden a las leguas, conviniesen los príncipes más poderosos de Europa en la determinación de ciertas medidas nuevamente inventadas, para evitar celos en la elección para que, cotejando cada nación sus propias y distintas medidas con aquellas universalmente legimitadas, tuviesen todos un modo uniforme de explicarse con gran beneficio del trato y comercio humano».

Satisface plenamente la petición, sacando a relucir al fin una providencia del Consejo de Valencia, de 1556 (pág. 37).

Los PP. Mohedano

Los padres franciscanos Pedro y Rafael Mohedano nacieron en la ciudad de Córdoba en 1722 y 1725, respectivamente. Tomaron el hábito juntos en el convento de la Madre de Dios, estudiaron y vivieron juntos y juntos pasaron a Granada. Fray Rafael fué Provincial del Orden Tercero de San Francisco en Andalucía y Académico correspondiente de la de la Historia en 4 de marzo de 1784. Fray Pedro ocupó el mismo cargo, ingresando en la Academia de la Historia un año justo después, en calidad de correspondiente. Aquél falleció en 1783 y éste poco después.

En 1776 comenzaron a publicar su *Historia literaria de España, desde su origen hasta nuestros días* (Madrid, 176 1769-1791, 13 vols.). Como puede dedu-

cirse de su título y del número de sus tomos, parece una obra monumental, sobre todo en cuanto al número de páginas. Imitando la *Historia literaria de Francia*, redactada por los benedictinos franceses, discurren sobre los fenicios, cartagineses y romanos, hasta Lucano, con infinitas disquisiciones sobre Arqueología, Epigrafía, Geografía, etc., abusando de una indigesta erudición de segunda mano y dando vueltas alrededor del tema, sin apenas tocarle. Dice Forner con mucha razón en sus *Exequias:* «...Un fárrago enorme de noticias mal digeridas, una mezcolanza monstruosa de asuntos inconexos, una eterna obra de investigaciones pesadísimas sobre puntos de ninguna importancia al linage humano. Dos gruesos tomos se emplean para decir que no se sabe qué se supo en España antes del Imperio de Augusto. Jamás se ha visto fertilidad más estéril».

Tratan en el prólogo de la necesidad de redactar una *Historia de España* moderna, descartando las fábulas. En el primer tomo, dividido en dos libros, se extienden sobre la cultura, gobierno, leyes, artes y creencias de España desde sus primeros habitantes hasta los primeros pueblos extranjeros que pisaron nuestras riberas; sobre el nombre de España, los viajes de los remotos exploradores, la antigüedad de Tiro y las escuadras que el rey Salomón enviaba a España; el segundo tomo está dividido en dos volúmenes y tres libros, extendiéndose sobre la literatura de los celtas y de otros pueblos antes de la venida de los griegos y de los cartagineses y sobre la literatura de los griegos; el tercero, de literatura romana; el cuarto, quinto y sexto, de los autores hispanorromanos (Cornelio Balbo, Cayo, Julio y Gino, M. Porcio Ladrón, Junio Galión, Quintiliano *el Antiguo*, Cornelio Hispano, Víctor Estatono, Sextilio Hena, Clodio Turrino, padre e hijo, Gabio Silón, los Séneca), el séptimo de una «Disertación Apologética sobre la corrupción de la literatura y elocuencia romana, su época y causas, y defensa de los Españoles, especialmente de M. Séneca y la familia Annea»; el octavo sobre la vida y escritos de Columela y el noveno sobre las vidas de Junio Galión y Pomponio Mela.

La obra tuvo enemigos y valedores. En 1779 salió de las prensas madrileñas una *Apología del tomo V de la Historia Literaria de España*. Don Ignacio López de Ayala escribe con el seudónimo de «El Bachiller Gil Porras de Machuca» una *Carta Crítica* (1780), impugnando algunos capítulos, y don José Suárez de Toledo compone una *Defensa de la Historia Literaria..., contra las injustas imputaciones del Bachiller Gil Porras* (Madrid, 1783).

En la *Apología del tomo V* de la Historia Literaria de España (1779), se defienden de varios reparos que les habían puesto, entre ellos el de que nada había de original en la obra.

Con todo, la *Historia* de los padres Mohedanos sirvió para excitar al estudio de la literatura española, preparando así la labor de ulteriores y distinguidos críticos. Ya auguraba el padre Juan Andrés en el tomo II de su *Historia de toda la Literatura* (pág. 408) que era «de tal extensión la obra de los dos hermanos Mohedanos, que no sólo parece difícil sino imposible que el trabajo de dos hombres sea bastante para concluirla».

Dice Sempere en su *Diccionario* que habían escrito un trabajo, del que hasta el presente no se tiene referencia, titulado *Reflexiones sobre la literatura española de los tres últimos siglos, comparada con la francesa y de otras naciones.*

Blas Antonio Nassarre y Férriz

Mayans y Siscar dedica los *Orígenes de la Lengua Española* a su gran amigo Nassarre, reconociéndole los siguientes títulos: «A Don Blas Antonio Nassarre y Férriz, Doctor en ambos derechos, Profesor de la Universidad de Zaragoza,

Académico de la Lengua, Bibliotecario Mayor de S. M. Recogedor de preciosos y singulares libros impresos y manuscritos, del Consejo de S. M. en la Real Junta del Patronato de la Corona, Prelado Consistorial del Real Monasterio de San Martín de Acoba, Dignidad de la Santa Iglesia de Lugo», además de otros, lo que demuestra el predicamento que alcanzó. Vió la luz en la villa aragonesa de Alquézar el 23 de febrero (y no el 4 como se ha dicho) de 1689, de familia hidalga. En 1330 aparece un García de Nassarre, domiciliado en la villa de Sessa, ascendiente directo de nuestro biografiado. Eran sus padres don Domingo y doña Jerónima Vilellas. Estudió las primeras letras en su pueblo y siendo aún niño (7 años) su tío, don Pedro Nassarre, que era Caballerizo de la Reina María de Neoburg, lo llevó a Madrid en donde continuó sus estudios hasta que al ser trasladado don Pedro a París, en misión diplomática, tornó el muchacho a Zaragoza al lado de otro tío don Jorge Nassarre, capellán real en el Pilar. Dícenos Latassa (II, 385) que a los diez y seis años tomó parte en un concurso literario «dictando de repente sobre cualquier asunto que se le propuso, cuantos versos latinos era capaz de escribir la pluma más veloz». Estudió Filosofía y el 20 de octubre de 1711 ganó el grado de doctor. Tres años más tarde era catedrático de Instituta, profesando además otras disciplinas.

Los cargos caían sobre él como una bendición. En 1726 fué nombrado Consultor de la Cancillería del Reino, ordenándose de sacerdote en esta fecha, siendo al poco Prior perpetuo de la Colegiata de Santa María. En 1731 era Bibliotecario Real, abad del Monasterio de San Martín de Acoba y Académico de la Española (honorario el 2 de junio de 1729; de número el 24 de noviembre de 1733), colaborando activamente en la confección del *Diccionario*. Fué uno de los fundadores de la Academia del Buen Gusto, en donde leyó varios trabajos. En 1736 sucedió a don Juan de Ferreras en el cargo de Bibliotecario de S. M. Enfrascado en múltiples ocupaciones halló la muerte el 13 de abril de 1751, siendo inhumado en la iglesia parroquial de San Juan Bautista. Montiano pronunció en la Academia una *Oración fúnebre* (bibliografía), diciendo que «en el metro vulgar fué dueño de la majestad de nuestro idioma». En su testamento, otorgado el 30 de diciembre de 1743, dejó «todas las medallas antiguas y otras antigüedades que se hallarán en mi cuarto, con los monetarios y cajas... de libros...», a la Real Academia, siendo encargados del Inventario judicial sus amigos Montiano y don Manuel de Rada. Ese tesoro numismático enriquece notablemente las vitrinas de nuestro Museo Arqueológico Nacional.

«Era Nassarre un hombre afable, correcto y modesto, a pesar de su positiva importancia. Sólo una manía le llegaba a enmalecer: la enemiga que sentía por el teatro antiguo español, pues era un filogálico convencido, lo cual le ocasionó serias controversias y graves disgustos. Calderón era el «coco» sobre quien se acumula toda la bilis anticlásica que destila su hígado y declarando en su *Disertación sobre las comedias de España:* (Madrid, 1749): «Es verdad que a Calderón le levantaron altares como a un dios del teatro, y que su ingenio superior tropezaba algunas veces con cosas inimitables; pero acompañadas con otras tan poco nobles, que se puede dudar si la bajeza de ellas ensalza lo sublime, o si el sublime hace menos tolerable su bajeza... Despreció el estudio de las comedias antiguas», tachándole de falto de verosimilitud y de mal retratista. «Hace hablar a sus personas una lengua seduciente, con metáforas ensartadas unas en otras, y tan atrevidas y fuera de modo, que los sueños de los calenturientos de Horacio serían menos desvariados... No instruyen.» Es decir, porque no «instruían» era por lo que Calderón no merecía consideración alguna.

Fué a la vez maestro y discípulo de Luzán. Carecía de personalidad y comprendió que debía sujetarse a las estrechas normas creadas por los estetas. Su criterio era restringido y nunca emitió una idea capaz de eternidad. Fué muy discutido en su tiempo. Montiano le alaba sin reservas. Mor de Fuentes *(La Se-*

rafina) le llama «sensato español». Velázquez hace de él un panegírico barroco, dedicándole una oda pedestre que leyó en la Academia del Buen Gusto en 1751. Maruján, en cambio, dice de sus poesías:

El que no nació poeta,
pensar en serlo es delirio.

En realidad fué un vate detestable. Lo único que hizo es la *Fábula del Genil;* pero no era buena por ser de Nassarre: con inaudita desfachatez y una inconciencia pueril se apropió este poema de Pedro de Espinosa y lo leyó como feliz parto de su numen en la Academia del Buen Gusto.

Fué latinista, humanista, teólogo, arqueólogo, historiador, crítico, retórico, editor, bibliófilo, juriseonsulto, filólogo, poeta y todo cuanto pueden ser los hombres incapaces de ser sólo una cosa. Recogió numerosos libros antiguos formando una valiosa librería.

Como crítico mostróse jurado enemigo del siglo de oro español. Prefería lo regular y aun lo malo a lo bueno, porque no comprendía otra estética que la suya. Su pasión destruía toda sindéresis. No pudo intuir la genialidad hispánica.

Editó el *Quijote* de Avellaneda con una *Parte II nuevamente añadida*, afirmando la incontestable superioridad de esta novela con respecto a la de Cervantes. Había leído la traducción de este *Quijote* hecha por Lesage, en francés (París, 1704) y se entusiasmó en tal forma que reputó la obra de Avellaneda mejor que la de Cervantes, dedicándose a reeditarla con un prólogo anodino y presuntuoso (Madrid, 1732). La publicó a nombre de «Isidro Perales». Dice que Cervantes copió de Avellaneda en su parte II muchos pasajes. Encubierto en el citado seudónimo editó en 1749 las *Comedias* cervantinas declarando que lo hacía no porque le gustasen, sino por todo lo contrario: tan malas las diputaba que suponía eran parodias monstruosas de Calderón y Lope, afirmando que Cervantes no guardaba las unidades y que las compuso para burlarse del teatro nacional. En cambio defiende los méritos literarios de otros ingenios, combatiendo las doctrinas francesas. En el prólogo dice que Cervantes estudió en Madrid con Juan López, insertando la partida de defunción del ingenioso autor, copiada de los libros parroquiales de San Sebastián de Madrid (23 abril 1616). Antecede a la citada edición una *Disertación sobre las Comedias españolas* (Madrid, 1794), disertación que fué muy alabada por Velázquez (*Orígenes de la poesía cast.* Málaga, 1754) y muy criticada por otros escritores, como hemos visto en otra parte. La mejor opinión la estampa un crítico no sospechado de heterodoxia neoclásica, precisamente: don Leandro Fernández de Moratín (*Orígenes del Teatro esp.* nota 65): «El prólogo que puso a las *Comedias* de Cervantes contiene excelentes doctrinas acerca del arte dramático; pero aquel literato se dejó llevar muchas veces de sus propias imaginaciones, de un espíritu de patriotismo mal entendido y de un empeño no disculpable en desacreditar a Lope y Calderón, suponiéndoles corruptores de nuestro teatro».

Entre los numerosos desaciertos de Nassarre consignaré: que los árabes eran excelentes dramaturgos; que los trovadores provenzales fueron los primeros que compusieron comedias; que Lope degeneró un teatro muy anterior a él y mucho más floreciente que el suyo y de su época; que Calderón fué el segundo corruptor de la dramaturgia española, especie que se transmiten todos los galicistas sin excepción; que en las obras de Alfonso X el Sabio y en las de Berceo y aun en los romances antiguos se conservan testimonios auténticos e irrefutables de nuestras composiciones teatrales, con muchos siglos de anterioridad a las farsas religiosas italianas y francesas. Sería cosa de asombrarse y aun de indignarse si sus adversarios no fueran de su misma categoría: tan fantasiosos y absurdos como él, salvo, claro está, algunas personalidades de reconocida solvencia intelectual.

Escribió un prólogo a la *Biblioteca Universal de Polygrafía*, de Cristóbal Rodríguez, que publicó Nassarre; varios elogios históricos no despreciables, sobre todo para la biografía de los personajes tratados, oraciones fúnebres y artículos periodísticos sobre lingüística y crítica literaria, todo lo cual debe ser, naturalmente, sujeto a revisión, dada la desfachatez que tiene de aprovecharse de escritos e ideas ajenas. Tradujo, y no mal, las *Instituciones del Derecho Eclesiástico*, del abate Fleury (1730, 3 tomos) y la *Historia antigua de los egipcios, asirios, etc.*, de Rollin (1730-38, 13 t.).

José Luis Velázquez

Compuso Velázquez unos *Orígenes de la poesía castellana*, a la que ya he aludido, salidos de los tórculos malagueños en 1754. Fué traducida al alemán por Juan André Dieze en 1769. La dedicó al marqués de la Ensenada, a pesar de hallarse éste en desgracia. Esta obra deficiente y apasionada, impropia del crítico, plagada de lagunas y de errores, pretende dar una idea de la poesía castellana y de sus orígenes, con una noticia de la poesía latina, arábiga, provenzal, portuguesa, gallega y vasca y de su carácter respectivo. Para él la poesía castellana tiene cuatro edades: *Primitiva*, hasta el reinado de Juan II; *hasta el siglo XVI; Siglo de Oro* y desde éste *hasta su tiempo*. Alaba hasta las nubes la mediocre tragedia de Montiano, por el hecho exclusivo de ajustarse a las reglas dramáticas. Llama a Lope de Vega ignorante y atrevido. «Los poetas de este tiempo olvidaron y aun despreciaron las reglas del Arte... Corrompieron el teatro, introduciendo en él el desorden, la falta de regularidad y decoro, la inverosimilitud y el pedantismo, que todavía vemos en las tablas» (pág. 68 y ss.). Se ensaña con Lope y afirma que él y Cristóbal de Virués fueron los que empezaron a desprestigiar la escena. Siguiendo el error de Quevedo con respecto a las poesías del bachiller Francisco de la Torre, aumentó la confusión reinante. pues ni corto ni perezoso se las endilgó al señor de la Torre de Juan Abad, reimprimiéndolas a su nombre.

Ignacio López de Ayala

A raíz de la publicación de la *Historia literaria* de los padres Mohedanos, López de Ayala escribió la *Carta Crítica del Bachiller Gil Porras de Machuca a los RR. Padres Mohedanos, sobre la historia literaria que publican* (Madrid, 1781). Si bien evidencia algunos arrores de aquellos polígrafos, no deja de caer en otros respecto a sus juicios sobre dramaturgia, particularmente en los lugares comunes en que incurren todos los defensores del Buen Gusto.

Padre Pedro Estala

El padre Estala, escolapio, Lector del Seminario de Salamanca y canónigo de Toledo, debido a la amistad que contrajo con el hermano de Godoy en la célebre tertulia de su celda, fué protegido por el príncipe de la Paz, siendo nombrado Catedrático de Historia literaria en los Reales Estudios de San Isidro. Al caer el valido, Estala fué perseguido y encarcelado, lo que en parte explica la conducta observada con motivo de la invasión, pasándose al bando afrancesado y publicando el periódico «El Imparcial o Gaceta Política y Literaria» (1809), a sueldo de los invasores. Su afrancesamiento no fué por convicción,

sino por resentimiento y por temor. Era un acérrimo enemigo de la revolución francesa y de sus postulados. Al salir de Madrid con las tropas napoleónicas en retirada, vivió en Valencia, con Moratín, en medio de grandes privaciones. En el exilio enfermó de una úlcera en una pierna, agriándosele el carácter hasta el punto de hacerse insufrible. Dice Gallardo *(Dicc. Crítico Burlesco)* que estaba afiliado a una logia establecida por los franceses en España. Se desconoce la fecha de su muerte.

Las desventuras que padeció le tornaron pesimista e hipocondríaco. Basta copiar el siguiente fragmento de carta que remitió a su buen amigo Forner: «Si tú estás fastidiado de tu empleo, yo lo estoy de la vida. Estoy sano, gordo, nada me falta para una decente subsistencia; pero, ¿de qué sirve esto si falta el placer que hace apetecible la vida?»... Dice que está solo, aislado y sin un amigo, asaltado siempre por la «maldita reflexión».

Estala es un crítico eminente por sus cualidades humanísticas, su despreocupación en materia de amistades, su libertad. Excelente helenista y editor de los poetas españoles. Hombre erudito, poseía una cualidad que le hacía superior a los demás en la crítica literaria: su criterio. Por ello su autoridad fué elogiada, requerida y acatada, especialmente por Moratín y Forner, el cual dióle a corregir su comedia *El filósofo enamorado*. «Escritor prolífico y hasta compilador a veces —manifiesta A. Alcalá Galiano en *Recuerdos de un anciano* —; buen helenista, cuyas traducciones del *Edipo Rey*, de Sófocles y del *Pluto*, de Aristófanes merecen fama superior a la que le dieron; hombre a quien atribuían buenas prendas sus amigos y en quien sus contrarios sólo hallaban dureza reputada de despótica.» Esto es, un excelente amigo y un temible adversario.

Escribió unos *Discursos sobre la tragedia y la comedia griegas*. Muestra comprender el alto valor de la dramaturgia clásica y combate las manoseadas reglas aristotélicas, que tacha de arbitrarias, afirmando que las ideas fundamentales del teatro griego son dos: el dogma de la fatalidad y el principio de la libertad democrática: no comprendo bien a qué se refiere en esta segunda regla. En cuanto al primero de los principios sustentados, opina Menéndez Pelayo (*Ideas*, III, 384) que se adelantó a Guillermo Schlegel y a todos los críticos románticos «en señalar como ellos, y aun más que ellos, la importancia estética del principio de la fatalidad». Y continúa más adelante: «Estala va más allá de Schlegel: muestra la falsedad radical de los principios de estética dramática y estética general, que en su tiempo dominaban. Ataca las rastreras interpretaciones del principio de imitación».

La *Colección de poetas españoles* (1789-98, 6 vols.) tuvo el capricho de publicarla con el nombre de su barbero: Ramón Fernández, siendo continuada por otros colectores, hasta alcanzar veinte volúmenes. Los prólogos que escribe son crítica perspicaz de nuestros literatos y poetas, especialmente las de Herrera, Jáuregui, los Argensola y fray Luis de León.

Con el seudónimo de «Don Claudio Bachiller Rosillo» publicó un libro titulado *Bello gusto satírico crítico de inscripciones para la inteligencia de la ortografía castellana* (1785), en el que emite ideas propias sobre un tema tan debatido como aquél.

Cuatro cartas de un español a un anglómano (Londres, 1804). Se muestra enemigo de Inglaterra por un resentimiento ridículo: porque esta nación ayudó a España a expulsar de ella a los franceses, y con ellos al propio Estala.

Juan José López de Sedano

Nació en Madrid el 25 de junio de 1729, y no en Villoslada como se dijo. De Villoslada, pueblo de la provincia de Logroño, obispado de Calahorra, era

su padre, don Francisco. La madre, doña Josefa Vitarque, había nacido en Madrid. Estudió en Salamanca, dándose a conocer como poeta, pasando luego a la corte protegido por Esquilache, que le dió un empleo en la Biblioteca Real. Fué muy considerado, ingresando en la Academia de la Historia el 24 de agosto de 1770; también fué académico de la Lengua y Caballero de la Orden de Carlos III. Falleció en 1801.

En 1768 comenzó a publicar el *Parnaso Español*, en nueve tomos, que es una colección desordenada y farragosa de nuestros poetas antiguos, con notas críticas sin interés, encabezando esa labor con la versión de la *Poética* de Horacio, hecha por Vicente Espinel, criticando de paso la de Iriarte. La edición corrió a cargo de Antonio Sancha y es pulcra y clara. Tiene el mérito de haber dado a conocer poetas que sin él acaso no habrían llegado a nosotros, dada la extrema rareza de sus manuscritos. Atribuye a Bartolomé Leonardo de Argensola la *Epístola Moral a Fabio* y la *Canción* de Mira de Amescua, que empieza:

Ufano, alegre, altivo, enamorado.

Dice que la *Canción a las Ruínas de Itálica* es de Rioja, debido a un manuscrito que en 1773 halló en la Biblioteca Real por el mero hecho de figurar en él un *Soneto a Itálica*, de este autor. En este error de Sedano incurren el padre Estala, en 1797 *(Poesías a nombre de Ramón Fernández)*, y Guintana, además de otros críticos posteriores. Carece, en verdad, de sindéresis. No sabe enjuiciar el valor de las obras. Su estilo es pobre como su crítica. Sin embargo, Sedano rinde un gran servicio a la historia literaria, debido a la gran cantidad de poesías inéditas que inserta.

Publicó el *Belianis Literario* (véase), que es un periódico encaminado a satirizar los papeles antecedentes. Salieron de él siete números y los publicó con el seudónimo de «Don Patricio Bueno de Castilla» (Madrid, 1765). El primer número contiene la versión de la *Poética* de Horacio, hecha por Vicente Espinel a la que prodiga encendidas alabanzas. Esta crítica, como hemos visto, movió a Tomás de Iriarte a que, en 1777, al publicar su traducción de la *Poética*, le atacase a él y a Espinel. López de Sedano contesta en el número 9. Iriarte publica un *Diálogo joco-serio* con el título de *Donde las dan las toman*. Sedano contrarreplica con el seudónimo del «Doctor Don Juan María de Chavero y Eslava», con los *Coloquios de la Espina, entre don Tirso Espinosa, natural de la ciudad de Ronda, y un Amanuensa* (Málaga, 1785, 2 t.).

José Clavijo y Fajardo

Nacido en la villa de Teguise, Lanzarote (Canarias), el 19 de marzo de 1726. Eran sus padres don Nicolás Clavijo Álvarez y doña Catalina Fajardo. Efectuó sus primeros estudios en el convento de dominicos de las Palmas. En 1745 salió de la isla, pasando a Francia, cursando allí varios estudios y luego a Madrid, en donde fundó y dirigió durante veinte años el «Mercurio Histórico y Político de Madrid». Protegido por Grimaldi, a quien Clavijo supo adular, obtuvo el cargo de Director de Teatros de la Corte (para los cuales tradujo *Andrómaca*, de Racine, y escribió varias comedias) y un puesto en la Secretaría del Despacho Universal de Guerra. También fué Vicedirector del Museo de Historia Natural (jubilóse en 1802), ciencia a la que se había aficionado grandemente en Francia, debido a la amistad contraída con Buffon. Son famosos sus amores con Louise Caron, hermana de Pedro Agustín Caron de Beaumarchais, autor de *Le barbier de Séville*, el cual se trasladó a Madrid, en 1764, para hacer firmar a Clavijo un documento en que hacía constar que éste había raptado a la hermana del

dramaturgo francés, quien lo hizo llegar a manos de Carlos III, siendo suspendido de sus empleos «hasta que el Rey tome providencia con su empleo, si se persuadiese que no es acreedor de subsistir en él, como lo estoy yo de su descabellada conducta y del poco aprecio que hace de su reputación» (R. O. 12 junio 1764), aunque más tarde le perdonó. Beaumarchais había compuesto antes de su ida a Madrid el ensayo dramático *Eugenia*, estrenado en el Teatro Francés el 20 de enero de 1767, tratando esa aventura y atacando a Clavijo. En 1774 el propio autor francés, fantaseando a su sabor, publicó *Fragmentos de mi viaje a España*. Goethe compondrá su drama *Clavijo*, en que éste muere a manos de Beaumarchais. Fué nombrado por Campomanes Oficial mayor para la correspondencia de asuntos relativos a la ocupación de las temporalidades de los jesuítas expulsos, y Director de los Teatros de los Reales Sitios. Falleció en Madrid el 3 de noviembre de 1806, a los ochenta años.

Clavijo era un periodista liberal imbuído de las ideas de la Enciclopedia que admiraba con todas las potencias de su alma vehemente e infantil. Amigo de Voltaire y de Diderot, entre otros ingenios franceses, pretendió como éstos ejercer su influencia ideológica en el pueblo español, sin pensar que ni él poseía las extraordinarias cualidades de aquellos ingenios, ni el pueblo podía despertar aún de su letargo secular. En 1762 comenzó a publicar «El Pensador», periódico de crítica literaria, insertando buenos estudios de nuestros clásicos, a pesar de algunos desbarros que consigna, como, por ejemplo, el llamar a Quevedo «indecente, obsceno y contrahecho» y a fray Luis de León «simple, desatinado y puerco». Pero la idea fundamental que perseguía era la de atacar la representación de los autos sacramentales, consiguiendo su abolición. Si Clavijo no se hubiera dejado gobernar por la violencia de sus ideas políticas, que le cegaban toda reflexión, especialmente cuando trataba asuntos relacionados con la Iglesia, habría sido uno de los críticos más profundos de su siglo.

José Marchena

Publicó Marchena en 1820 la obra titulada *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia* (Burdeos), que es una antología de poetas y prosistas españoles, a cuyo frente puso un *Discurso* extraño y a veces paradójico, no exento de atisbos geniales. Estudia nuestra literatura, particularmente el *Quijote*. Se muestra muy severo con las obras ascéticas y místicas — en especial las de Santa Teresa —, llamándolas paparruchas y adefesios. Compara a Granada con fray Luis de León diciendo: «Ambos desterraron de su estilo los muelles y afeminados adornos, los retruécanos, las argucias y sutilezas; ambos manejaron con indecible maestría el habla castellana; ambos la pulieron y perfeccionaron. El idioma de León es más más terso y candente; en Granada más osado y más vigoroso».

Manuel María de Arjona

Su *Plan para una historia filosófica de la poesía española* es un anticipo de la crítica moderna, teniendo que vencer grandes dificultades y crear la primera agrupación sistemática del estudio del fenómeno literario que, si bien presenta algunas omisiones, demuestra un profundo conocimiento de nuestras letras y una erudición a este respecto sin segundo en el siglo. Reúne a los autores del siglo XVI en siete escuelas: la *italo-hispánica* (Boscán, Garcilaso...); la *sevillana* (Herrera, Arguijo, Rioja, Jáuregui...); la *latino-hispánica* (fray Luis de León); la *greco-hispana* (La Torre, Villegas): la *propiamente española* (Balbuena, Lope

de Vega, Góngora, en su primera época); la *aragonesa* (Argensola) y la *culterana* (Góngora en su segunda fase). Como se ve olvida el conceptismo, la escuela tradicionalista y la ecléctica, con Quevedo, Castillejo y Hurtado de Mendoza, respectivamente. El plan general de la obra sirvióle a Capmany para su *Teatro histórico-Crítico de la Elocuencia castellana* y para otros trabajos de crítica literaria.

Juan de Iriarte

Juan de Iriarte vió la luz en Puerto de la Cruz de Orotava, Tenerife, el 15 de diciembre de 1702. Sus padres, don Juan y doña Teresa de Cisneros, ambos de origen navarro y de posición desahogada, se desvivieron por su educación, embarcándole a los 11 años para Francia, en donde estudió en el Colegio de Luis el Grande, de París. Permaneció dos años en Rouen (1715-1717), en casa de un amigo de la familia, MR. Hely, antiguo cónsul de Francia en Canarias, y luego pasó a Londres a completar sus estudios, regresando a Tenerife en 1724, en que, muerto su progenitor, marchó a Madrid con el firme propósito de triunfar. Bien pronto recibió protección del confesor de Felipe V, padre Guillermo Clarke, y del bibliotecario don Juan Ferreras, quienes le proporcionaron varias clases particulares, siendo sucesivamente preceptor del duque de Béjar, del duque de Alba y del infante don Manuel de Portugal. En 1729 (19 abril) fué nombrado escribiente de la Biblioteca Real, y, en 4 de enero de 1732, Bibliotecario. Trabajó infatigablemente en la bibliografía y biblioteconomía, alternándola con su colaboración en el «Diario de los Literatos» y la redacción de múltiples trabajos. (En el *Diario* compuso los artículos 12, 13, 19, 23 y 24 del tomo I; 9 y 11 del III; una crítica sobre la *Política* de Luzán y el 13 en el tomo IV; el 1,7 y 8 del V, el 1 del VI y el 12 del VII). El 21 de febrero de 1742 obtuvo el nombramiento de Oficial traductor de la Primera Secretaría de Estado, siéndole encomendada por el ministro la composición de diversas inscripciones públicas y epitafios conmemorativos. El 6 de agosto del siguiente año, con motivo de su ingreso en la Academia Española (honorario el 13 de noviembre 1742; de número el 21 septiembre 1747), leyó un *Discurso sobre la imperfección de los Diccionarios*. En 1752 ingresó en la Academia de San Fernando. Por conducto del marqués de la Ensenada, Fernando VI encargóle la formación de un *Vocabulario Latino Castellano y Castellano Latino*, del que compuso unos seiscientos artículos. Colaboraba en este trabajo el catedrático de la Universidad de Valencia, don Joaquín Lorga. Protegió y encaminó a su sobrino don Tomás y fué hombre generoso y considerado en los medios intelectuales madrileños, falleciendo en la corte el 23 de agosto de 1771, a los 68 años.

Era hombre bondadoso, afable, correcto y de sólida cultura. Dominaba varias lenguas, antiguas y modernas. Compuso bellos versos latinos y escribió en francés y en inglés, muy hábilmente. Ejerció gran autoridad entre sus coetáneos. Confiesa el padre Flórez, generosamente: «Él fué quien me persuadió a escribir la *España Sagrada*». Sentía una gran admiración por el padre Sarmiento, a quien visitaba todos los domingos en su celda para escuchar sus valiosos consejos.

Tenía otro sobrino, don Bernardo de Iriarte, a quien guió y auxilió, alcanzando para él la participación otorgada por Ensenada en la redacción del citado *Diccionario castellano-latino*, con seis mil reales de sueldo al año; trabajo que duró hasta 1759. También una *Gramática latina*, en verso, con una explicación en prosa. La empezó en París siendo estudiante y trabajó en ella cuarenta años; la dedicó a los infantes don Gabriel y don Antonio.

Cooperó en varias obras de importancia: revisó de orden superior, y la enmendó, la *Biblioteca* de Nicolás Antonio. Decía en una carta: «Tengo concluí-

dos y puestos en limpio cerca de 600 artículos pertenecientes a la letra A del *Diccionario latino hispano*, y otras muchas enmiendas y asimismo sacadas de la mejor parte de los libros a Tito Livio, todas las voces, frases y construcciones para la integridad y perfección de la obra»; pero un ataque de apoplejía le impidió continuar tan dura tarea, debiendo encargarse, como he dicho, de ella su sobrino Bernardo, hasta que recibió el nombramiento de Secretario en la embajada de Parma en 1756. Al año siguiente, restablecido don Juan, continuó la labor.

La mayor parte de las obras que escribió en latín están trasladadas al castellano por su sobrino don Tomás.

Empresa extraordinaria es la titulada *Refranes castellanos traducidos en verso latino*, que se insertan en el tomo II de sus *Obras Sueltas* (Madrid, 1774). Contienen, por orden alfabético, cerca de dos mil refranes españoles. También recogió más de ochocientos epigramas latinos, en su mayor parte con su traducción española en verso. Lo interesante de este trabajo no está en la mera versión latina, sino en algo que demuestra hasta qué punto arraiga en el acervo de las lenguas la paremiología. No pocos de estos refranes castellanos tienen su versión literal; pero en otros ha ido a buscarla en pasajes de autores clásicos como Plauto, Cicerón, Virgilio, Horacio, Séneca, Ovidio, Terencio, Fedro y autores de la baja latinidad. Así, por ejemplo:

Al enemigo que huye, puente de plata.
Via hostibus qua fugiant munienda. (Vejecio.)

Al buen varón, tierras ajenas su patria son.
Omnis locus sapienti viro patria est. (Séneca.)

A mujer mala, poco aprovecha la guarda.
Nihil invitae custodiae prodest. (Propecio.)

El tiempo todo lo cura.
Dolorem dies consumit. (Séneca.)

Quien a Roma va, dineros llevará.
Omnia Romae cum pretio. (Juvenal.)

El día del placer es víspera del pesar.
Gaudia principium nostri sunt saepe doloris. (Ovidio.)

Tradujo unos 180 epigramas de Marcial y compuso obras en prosa y verso, disertaciones, cartas, índices de libros, extractos, apuntes, que han servido mucho a los investigadores que le sucedieron.

Sus *Discursos* leídos en la Academia española forman el conjunto de su labor filológica. Se hallan en sus *Obras Sueltas* (vol. II, págs. 271-326) y son nueve: I: *Sobre la Sintaxis castellana.* Desde luego, ahora esas disertaciones están desprovistas de valor; II: *Qué sea Sintaxis; y su división en Regular e Irregular, o Figurada*, hablando por primera vez de esta última; III: *Si los nombres, verbos y demás partículas de la lengua tienen potestad para pedir o regir un caso determinado, en el modo que los tenemos*, tratando de lo que en nuestro tiempo se ha llamado el pleonasmo, la silepsis, la elipsis, prolepsis, cuyos términos no había establecido aún la Academia; IV: *Qué sean verbos reflexivos, recíprocos. Su naturaleza, definición y modo de conocerlos;* V: *Qué parte de la oración sea la dicción* Sc; VI: *Qué parte de la oración sea el participio pasivo*, exponiendo numerosas autoridades latinas; VII: *Definición del adverbio;* VIII: *Observaciones sobre el principio en que se debe fundar la ortografía.* No halla otro remedio que seguir el uso, el más acreditado y constante, no el caprichoso y antojadizo, que se funda en la pronunciación, en la razón etimológica y en la mayor distinción de las voces; IX: *Sobre las voces castellanas que, según se escriben ya con C, o con Z, o con S; ya con H, o bien con Y o X, varían enteramente de significación.*

José Antonio Conde

Nació en Peraleja, Cuenca, el 28 de octubre de 1766. Sus padres fueron don Juan Manuel y doña Antonia García. Estudió en el Seminario de Cuenca y luego pasó a la Universidad, en donde cursó Filosofía y Derecho, siendo Bachiller en Leyes (1789), Licenciado en Cánones (1791), Doctor en ambos Derechos (1790) y Abogado de los Reales Consejos (1792). En 1789 opositó la cátedra de lengua Hebrea de la Universidad de Alcalá, que no obtuvo, como asimismo la de Lengua Griega, del mismo centro, en 1790, infructuosamente. En 1789 un compañero suyo, Juan Antonio Grassot, le denunció a la Inquisición por ciertas expresiones proferidas por Conde, que cita Roca (380) hacia la Fe y por haber compuesto un himno titulado *Canticum voluptatis*. El obispo de Jaén, Inquisidor General, remitió la denuncia al Tribunal de Toledo, el cual sobreseyó la causa. En 1795 fué nombrado Oficial de la Biblioteca Real, cargo que desempeñó durante cerca de veinte años. Más tarde fué Conservador de la Biblioteca de El Escorial.

Entre 1795 y 1798 tradujo las *Bucólicas*, a Museo y a Anacreonte, con muchas deficiencias.

Vivía en Madrid, en la pensión de los consortes don Santiago Muñoz y doña María Ortiz, de cuya hija, Francisca, se enamoró su gran amigo Leandro Fernández de Moratín, el cual visitaba diariamente al infatigable trabajador, que vivía aislado del mundo entre sus libros. Moratín le llamaba familiarmente en sus cartas *Mustafá*, *Guayloli*, *Musulmán*, *Merlim*, *Doctor* «*in utroque, nemine discrepante*».

Fué individuo supernumerario de la Academia de la Historia (1801); Honorario de la Lengua (24 diciembre 1801), y de número (marzo 1802); individuo de la Academia de Ciencias y Buenas Letras de Berlín. Emitió muchos informes por encargo de esos organismos, habiéndole solicitado la de la Historia un estudio sobre *Numismática de los reyes godos de España*.

La invasión francesa le sorprendió tanto, que el oropel del invasor, la gigantesca talla del caudillo, su significación política ideológica, sus amigos y, sobre todo el miedo, le inclinaron al bando napoleónico, debiendo pasar a Francia, con Moratín, cuando la guerra finiquitó. En 1814 vuelve a la patria y se ve destituído de todos sus cargos, viviendo en Peraleja a expensas de su hermano Julián Pablo.

Regresado a la corte, se enamoró de María Fernández de Moratín, prima de Leandro, que tenía veintisiete años menos que él. En carta a su prima (13 marzo 1815), contestando a otra en que solicitaba consejo, le dice Leandro: «Dices que te lleva veintisiete años, que es muy celoso, muy terco, su figura poco interesante; que ahora es pobre y no lo sabe ganar; que si no sale el indulto, tendrá que estarse en su lugar, siempre a expensas de su hermano, y dentro de diez años, cuando tú estés en lo mejor de tu juventud, será un carcamal, que no pueda con las bragas. Cuasi todo esto es verdad». Y al propio Conde le dice en carta fechada en Barcelona a 17 de abril del propio año, que no se opone, pero que tampoco le ayudará a inclinar la voluntad de su prima ni a persuadirla con argumentos... «Lo que puedo hacer por usted y en favor de la verdadera amistad que nos hemos profesado siempre, es no darme por entendido con ella acerca de estas cosas.» Contrajo matrimonio, pero fué muy desgraciado, por cuanto no pudo apenas disfrutarle: Mariquita, la dulce y espiritual confidente de Leandro, falleció repentinamente, dejando sumido al esposo en tan hondo dolor, que desde aquel trance se inició el declive físico de Conde, expirando el 12 de junio de 1820.

Es autor de una obra titulada *Censura crítica del alfabeto primitivo de España y pretendidos monumentos literarios del vascuence, por D. J. A. C. cura de*

Montuenga (Madrid, Imp. Real, 1804), contra la obra de Astarloa, el cual le contestó con el folleto *Reflexiones filosóficas en defensa de la Apología de la lengua bascongada* (Madrid, 1804). También le atacó don Juan Bautista Erro con el titulado *Observaciones filológicas en favor del alfabeto primitivo* (Pamplona, 1807), demostrando que Conde no conocía la lengua vascongada ni por el forro. Esta publicación de Conde y otras semejantes iban encaminadas a preparar la abolición de los fueros vascos que rumiaba el Gobierno hacía tiempo. Conde se deja influir por las publicaciones de don Juan Antonio Llorente y don Joaquín Traggia; este último llegó a sostener que el euskera era una lengua ficticia, inventada en el siglo VIII para lograr la independencia de aquella nación. Desde luego, de ser esto cierto, tendría que erigirse un monumento imperecedero al genio de su inventor anónimo.

En 1819 estaba terminando la *Historia de la dominación de los árabes en España*. En ella corrige y continúa la relación del arzobispo don Rodrigo y la *Biblioteca* de Casiri. Por orden del gobierno mandó copiar los manuscritos árabes de París (Biblioteca Real), consultando la biblioteca de Cidan, rey de Marruecos, que se halla en El Escorial. Estudia la conquista árabe, la creación del reino de Córdoba, de los reinos de Taifas, las luchas entre los almohades y almoravides, etc.

José Gómez Hermosilla

Compuso unos *Principios de Gramática General* (2.ª edición, Madrid, Imprenta Real, 1837), afirmando en el prólogo que la redactó en 1823. Refunde y comenta los textos más diversos, en un sentido sensualista, interpretando el origen y difusión de la lengua de una manera *sui generis*. Sostiene que la onomatopeya es el origen del lenguaje. «El hombre formó, imitando del modo posible los movimientos que veía y los ruidos que escuchaba, ciertas palabras», que son el origen de las lenguas. El libro fué señalado como de texto único de filosofía del Lenguaje.

Su *Ensayo histórico sobre el origen y progresos de las lenguas, señaladamente el romance castellano* (*Memorias de la Acad. de la Historia*, IV, 1805), viene a ser un complemento del texto anterior.

Bartolomé José Gallardo

«Polemista terrible, agrio crítico, buscarruidos nato, tanto como donairoso y deslenguado, manejó como pocos la sátira individual, con particular y castizo gracejo» (Cejador, VI, 315).

Gran erudito, hombre inquieto y laborioso, fué temible a causa de la crudeza de sus juicios, cambatiendo denodadamente con Lista, Reinoso, Durán, Quintana, Burgos, Miñano, Bretón de los Herreros, Martínez de la Rosa, Estébanez Calderón y Adolfo de Castro, usando multitud de seudónimos, metiéndose con todos con una despreocupación temible, sólo igualada por Torres Villarroel. Son muchas las discusiones originadas por este espinoso paladín de la inconformidad, desde que siendo estudiante en Salamanca insertó en un papel titulado *El Soplón, contra el Diario local*, la siguiente divisa adoptada durante toda su vida: «Unos dicen que sí y otros que no; y yo llevo la contraria».

La polémica más ruidosa originóla con motivo de su *Diccionario Crítico-Burlesco*, que puso en jaque a todos los españoles. Antes de publicarse ya se conocían fragmentos del mismo y para evitar en lo posible su impresión, «El Censor» insertó en uno de sus números la denuncia titulada *Impugnación al Diccionario burlesco que contra las leyes divinas y humanas publicará un liber-*

tino contra el reglamento de la libertad de imprenta, según se ha ofrecido. Se denuncia al Gobierno y al público. Gallardo respondió a esta denuncia con el folleto *Cartazo al Censor* en espera de que saliese, como al fin salió, el temido *Diccionario* (Cádiz, 1811), en el que había un acopio tan grande de dicterios, que el escándalo fué mayúsculo, lloviendo sobre él papeles y más papeles, algunos tan escabiosos cual el suyo, denunciándole como «injurioso a las órdenes religiosas y al estado eclesiástico en general y contrario a la decencia pública y buenas costumbres». Gallardo compuso entonces una a manera de segunda parte en respuesta a sus numerosos contradictores: *Contestación del Diccionario Crítico-Burlesco a la primera calificación de esta obra, expedida por la Junta Censoria de la provincia marítica de Cádiz* (Cádiz, Imp. Tormentaria, 1812). Como veremos al estudiar su biografía, intervino la política y la discusión adquirió caracteres de problema nacional.

En 1820 sostuvo una discusión con don Sebastián Miñano, publicando la *Carta Blanca*, a la que respondió Miñano en el número 47 de «El Censor».

En 1830 escribió contra Lista y Reinoso el folleto *Cuatro palmetazos bien plantados por el Dómine Lucas a los gaceteros de Bayona*, y en 1834 contra Hermosilla, Burgos, Miñano y Lista el titulado *Las letras de cambio, o los mercachifles literarios*, que le acarreó una querella criminal. En 1825 publicó *El Criticón, papel volante de literatura y bellas artes*, que contiene ataques a Durán, Reinoso, Quintana y otros.

En sus últimos años, el impenitente polemista mantuvo ruidosa disputa con don Adolfo de Castro y don Serafín Estébanez Calderón, acerca de *El Buscapié*. Gallardo publicó *Zapatazo a Zapatilla y a su falso Buscapié un puntillazo*. Contestó Castro, y, por Gallardo, el médico asturiano don Ildefonso Martínez, gran amigo de éste. Castro insistió publicando unas *Cartas dirigidas desde el otro mundo a Don Bartolo Gallardete, por Lupiano Zapatilla*, y poco después con otro: *Aventuras literarias del iracundo bibliopirata extremeño*.

Estébanez Calderón, que le había llamado «parlador de oro y llavero de la lengua castellana», le formó un proceso que le ocasionó la muerte, cuando marchaba camino del destierro.

Antonio Puigblanch

El competente hebraísta catalán, profesor de la Universidad de Alcalá, era un libelista cuyas publicaciones rayan en la procacidad y desvergüenza. Se distingue por su desfachatez, su pluma acerada y su erudición. Cuando cobraba un adversario era de una acometividad incansable, hasta apabullarle, no sólo con razones, sino también con insultos. Se le temía, con fundamento.

Tenía un corazón de inquisidor y en cuanto a dicusión, era inabordable e insobornable. Entre las principales producciones de esta clase hay que citar una curiosa colección de veinte folletos con el nombre de *La Inquisición sin máscara* (Cádiz, 1811-13), que publicó con el seudónimo de «Natanael Jomtob» y, sobre todo, una serie de *Opúsculos gramático-satíricos... contra el doctor Don Joaquín Villanueva* (Londres, 1828-29, 2 tomos) en los que libra desaforado combate con este sacerdote, no menos impulsivo y ríspido que él, impugnándole su *Vida Literaria*, publicada también en Londres, en donde se hallaba desterrado. Dice de Villanueva que «ni ha leído, ni tiene filosofía, ni su imaginación es capaz de elevarse» (p. IX); que es sumamente indiscreto, viéndose en él unidas, por una mezcla incomprensible, la falta de experiencia de un muchacho y las camándulas de un viejo sollastrón (XXII). Se queja de que haya infamado su nombre (p. 28) y extiende su ataque al amigo de Villanueva, don Vicente Salvá, del cual dice «que arde en deseos de adquirir nombradía de literato,

José M.ª Queipo de Llano, Conde de Toreno.
Pintura de P. Delaroche. Litografía H. Grevedon (Biblioteca Nacional de Madrid).

Antonio de Capmany, retrato de Ferrant.
Retrato de la Galería de Catalanes Ilustres (Museo de Arte Moderno de Barcelona).

sin que se le alcance que ésta no es jalca que se hizo para el paladar de un mercader de al menudeo» (pág. 27), llamándole «malvado» (105) y otros epítetos por el estilo. Indignado Villanueva, con el seudónimo de «Don Termópilo», zahirió al terrible mataronense, quien se revolvió contra él en varios impresos, llamándole jansenista, traidor, enemigo jurado de la Compañía de Jesús y añadiendo que «en su corazón tenía todo el infierno junto». La polémica acabó como suelen terminar todas las discusiones: por hastío y agotamiento.

Alberto Lista

Lista explicó en el Ateneo de Madrid un *Curso de Literatura Dramática* (o *Lecciones de Literatura Dramática*), apreciando el teatro desde un punto de vista meramente artístico. Son quince lecciones editadas en dos tomos densos, llenos de ideas y de noticias interesantes para el estudio del pensamiento dramático del siglo XVIII. Es severo en sus juicios y cree que los preceptos deben gobernar estrictamente el mundo de las artes. Ensalza la figura de Calderón, en cuya personalidad resume las prendas del caballero que saca a escena: piedad religiosa, valor, amor, respeto al bello sexo, generosidad y lealtad. Para él es superior a Lope — del que critica sus «malísimos» versos — y a todos los dramaturgos españoles.

Sus *Ensayos literarios y críticos*, editados en Sevilla 1844, con un prólogo de don José Joaquín de Mora, contienen estudios de nuestros autores clásicos y sobre el arte literario, desde todos sus puntos de vista. Así en el tomo II analiza *El celoso prudente*, de Tirso, juzgándole antecedente del drama calderoniano *A secreto agravio secreta venganza*.

En su ensayo *De la ópera, considerada como drama*, estudia las dificultades del poeta para sujetarse a la música, analizando meticulosamente las condiciones de los versos para ser cantados y afirmando que «es más difícil escribir buenos versos para ser puestos en música que escribir una excelente oda».

III. LA HISTORIA Y EL PERIODISMO

a) Historiadores

P. Enrique Flórez

Enrique Flórez de Setién y Huidobro nació en el pueblecillo burgalés de Villadiego, el 21 de julio de 1702. Llamábanse sus padres don José Flórez de Setién y Calderón de la Barca y doña Josefa Huidobro y Puelles, ambos hidalgos. Fué el penúltimo de diez hijos que tuvieron. Estudió las primeras letras en Zahara de los Algodores y en Barco de Ávila, de cuyo pueblo era su padre Corregidor. Luego cursó Filosofía en Piedrahita (1716) profesando en el convento de Agustinos de Salamanca. Cantó su primera misa en 25 de julio de 1725.

No acabaron ahí sus estudios, pues cursó Artes, en Valladolid, y Teología, en Salamanca, pasando luego a las universidades de Santo Tomás, Ávila y Alcalá, compuso un poema en ocho octavas acerca de la conmemoración del nuevo retablo (en la obra *Sagrada, métrica lid...* Alcalá, 1730), que le acreditan de poeta detestable. Ya lo dice don José Miguel de Flores en la *Censura* siguiente: «En cuanto a la corta colección miscelánea de poesías inéditas, así latinas como castellanas, del Maestro Flórez, tengo por indispensable exponer que será bueno

se omita insertarlo, como asimismo el *Laberinto* que hizo a San Juan de la Cruz; porque dichas poesías están escritas con poco gusto y delicadeza de estilo y pensamientos». A los 22 años era lector de varios colegios de su Orden, viviendo en Zaragoza y en Madrid. En 1729 poseía los títulos de Licenciado y de Doctor en Alcalá.

Con este caudal del conocimientos comenzó sus trabajos, dedicándose a la Teología, conquistando considerable fama, acrecida con sus éxitos en el púlpito, pues era muy grande su elocuencia. En 1730 dió comienzo a su *Curso de teología en latín*, que vió la luz en 1732 y 33 (1.º y 2.º tomos), mereciendo grandes elogios del padre general don Nicolás Antonio Schiaffati. Más adelante publicó otros tres tomos, que terminó en 1735.

En Madrid intimó con Sarmiento, Nassarre, Mayans, Iriarte (don Juan), el padre Nicolás Gallo, Velázquez, Burriel y otros eminentes intelectuales. Debido a la amistad con Iriarte, sintióse vehemente inclinado a la investigación histórica. Fué jubilado en 1739 y nombrado Rector del Colegio de Alcalá, dedicándose a catalogar su biblioteca. Reelegido en el siguiente trienio, renunció al cargo para ocuparse de ello en sus trabajos. Fué lector de teología (durante doce años); rector del Colegio de Alcalá (1739); revisor y visitador del Tribunal de la Fe (1740). En 1742 concibió el gigantesco proyecto de la *España Sagrada*. Fernando VI dióle grandes facilidades y la Orden de San Agustín le destinó a Madrid con este objeto y le facilitó amanuenses. En 1746 inició sus viajes. En Villadiego recogió documentos, libros, monedas. El rey consiguióle de Benedicto XIV, en 1748, las exenciones y preeminencias de Provincial absoluto, destinándole una pensión anual de 600 ducados, para que pudiera dedicarse con más asiduidad a la composición de su famosa obra *Teatro eclesiástico de España*, más tarde llamada *España Sagrada* (1750). En 1754 fué nombrado Definidor. En el prólogo del tomo XIII de su obra (1756) dice que ha sufrido una fluxión en los ojos, estando casi ciego durante nueve meses, a causa de su agobiante trabajo. En 1757 inicia la formación de un gabinete de Historia natural, siendo al año siguiente nombrado miembro de la Academia de Inscripciones de París y publicando las *Reinas de España*.

El 13 de abril de 1762 sale para Valencia, Castellón, Tarragona, Barcelona, Lérida, Zaragoza y Granada, afanoso de registrar noticias para su monumental obra, pasmo del siglo, que escribe y revisa sin cesar hasta el año 1765, en que recorre las provincias de Soria, Navarra y Galicia, y en 1768, Andalucía, dedicando los últimos años de su vida a organizar y redactar los tomos de *España Sagrada*. Lleno de honores, abrumado de alabanzas, glorioso y bienquisto de todos dió su alma, en Alcalá, al 5 de mayo de 1773, a los 71 años. Sobre su tumba se grabó la siguiente inscripción, redactada por don Miguel de la Iglesia Castro, Oidor de la Chancillería de Granada:

A. +.
D. O. M. S.
Fratri : Henrico : Florez :
AUGUSTINIANO
Religione : vitae : innocentia : doctrina :
Praestantissimo :
Patres : Huius : Domus :
Sodali : Bene : de : Theologia : de : Hispania :
Ecclesia : et. antiquitatibus :
Merientissimo :
Hoc : grati : animi : ac : desiderii : monumentum :
Poivere.

«Fué el maestro Flórez algo pequeño de cuerpo, aunque de estatura bastante regular; delgado en todo, pero proporcionado y perfecto; el color blanco: rostro menudo, con nariz algo aguileña y frente espaciosa; el aspecto grave y modesto, ojos castaños, cejas grandes y arqueadas, cabello negro, sin faltarle uno ni tener una cana... Era de pocas carnes, todo espíritu, de complexión muy fría, y tanto que con dificultad se encontrará semejante por lo extraordinario de las muchas mantas y ropa que echaba en la cama» (padre Méndez).

Era hombre, modesto, piadoso en alto grado, pero de genio «iracundo y con tal fuerza que él mismo confesaba, por modo de gracia, que de lo que dice el Espíritu Santo, *Nou est ira super iram mulieris*, se había de exceptuar la del padre Flórez. Esto lo conocía y sintió mucho, reprimiéndose todo lo pasible» (padre Méndez). En sus contados ratos de ocio tocaba la vihuela. Sus amigos era inumerables, librando con ellos copiosísima correspondencia. Conocía el francés, el italiano, el griego y otras lenguas vivas y muertas, especialmente el latín.

En su obra *Clave historial con que se abre la puerta a la historia eclesiástica y política* (1743), manifiesta que inicia la historia bajo estos dos aspectos, fijando la cronología de los papas y emperadores y reyes de España, Italia y Francia; el origen de las monarquías y de los concilios, con acopio de detalles inéditos que hacen el libro de una capital importancia para la investigación. Hay en él un discurso sobre la utilidad y necesidad de la Historia.

En la obra *Medallas de las Colonias...*, dice que los españoles fueron los primeros que fomentaron el estudio de las monedas, y el primero que promovió esta clase de estudios fué Alfonso V de Aragón. Trata de la gran utilidad histórica de esta ciencia auxiliar y pone al final un mapa de los pueblos que en España batieron moneda, estudiando más de noventa piezas. En el prólogo de la obra da noticia de los diversos monetarios consultados (38).

Otra obra interesante es la titulada *Mapa de todos los sitios de batallas que tuvieron los romanos en España* (1774), que supone un trabajo titánico. Importantes son también los trabajos titulados *Memorias de las Reinas Católicas y la Historia genealógica de la Casa Real de Castilla y León* (1761).

Pero su obra cumbre, monumento insigne que eleva el nombre del padre Flórez a un plano universal, válidamente conquistado, es su *España Sagrada* (*Teatro Geográfico de la Iglesia de España*, se llamó originariamente), comenzado a publicarse en 1747 y terminada en 1856, constado de cuarenta y siete volúmenes, si bien él sólo llegó a publicar los 29 primeros, aprovechando sus continuadores las notas que había recopilado, pudiendo decirse que esta obra le pertenece íntegramente. En 1749 le ayudó el padre Méndez, la continuó el padre Risco, desde el tomo XXX al XLII y los padres Antolín Merino y José de La Canal (el XLIII) y don Pedro Sáinz de Baranda (XLVII, XLVIII y XLIX 1797-1853). La Academia de la Historia publicó los volúmenes L y LI y el señor González Palencia el *Índice* (Madrid, 1918).

Parece ser que su amigo don Juan de Iriarte indújole a emprender tan gigantesca labor, a imitación de la *Gallia Christiana*. La Academia de la Historia había intentado llevarla a cabo, pero tropezó siempre con grandes dificultades; y lo que pudo realizar una Corporación de tal prestigio en aquellos tiempos, lo hizo un humilde agustino, valido de su enorme capacidad de trabajo y de su entusiasmo. En 1747 aparecieron los dos primeros tomos: *Teatro Geográfico-histórico de la Iglesia de España. Origen, divisiones y límites de todas sus provincias y Antigüedad, traslaciones y estado antiguo y presente de sus sillas, con varias disertaciones críticas*. Fué tal el éxito alcanzado, que Fernando VI le señaló una pensión anual de seiscientos ducados para ayudarle en sus viajes y trabajos. Fué, en realidad, una lluvia de volúmenes, que en lugar de saciar a los lectores, ponían avideces de entusiasmo a sus ojos. Es una obra de carácter

enciclopédico y contiene, además de la historia de todas las iglesias, catedrales, monasterios, colegiatas, ermitas, etc., de España, la transcripción de innumerables cronicones, diplomas, privilegios, listas de abades, vidas de santos, actas conciliares, epitafios, antigüedades de todo orden, comentarios serenos y juiciosos, de una competencia sin igual. Las fuentes son innumerables. Los archivos de las catedrales, monasterios, particulares y del Estado (menos el de Simancas, que no pudo franquear. Véase Gónzalez Amezua: *El Archivo...*), fueron detenidamente consultados. En la catedral de Burgos copió las bulas del famoso Becerro y se llevó a Madrid, para ser transcrito y estudiado el *Códice de la Kalenda*, rico tesoro de noticias inéditas. Toda la historia eclesiástica fué cuidadosamente revisada. Sirvióse de los trabajos del benedictino Berganza, copiando bulas, privilegios y donaciones que aparecen en la segunda parte de sus *Antiguedades de España*.

Su estilo es llano, poco trabajado, desigual, en general bajo, como de aquel que escribe de corrida y no tiene tiempo de perfilar sus innumerables páginas. Le describe el padre Feijóo en su *Carta III*, titulada *Sobre la España Sagrada del Rmo. P. M. Fr. Enrique Flórez*, diciendo: «Sobre una erudición de rara amplitud y profundidad, hallé un estilo noble, elegante, puro, igualmente grave, conceptuoso y elevado, de natural, dulce y apacible: un entendimiento claro que consigue llevar la luz que es menester para romper las densas tinieblas de la antigüedad, una crítica fina y delicada, que, en fiel balanza pesa los átomos de las probabilidades; una veracidad tan exacta, que llegaría a pecar de escrupulosa, si en esta virtud cupiera nimiedad».

Manifiesta don José Godoy Alcántara en su *Historia crítica de los Falsos Cronicones* (Madrid, 1868, pág. 313): «Para apreciar debidamente el mérito de su obra hay que considerar nuestra historia eclesiástica, no desbrozada y ordenada como hoy la contemplamos, sino sumida en el caos de donde él la sacó... Barre despiadadamente todas esas excrecencias que una supersticiosa credulidad había dejado desarrollarse alrededor del santuario».

Su difusión fué rápida, eficaz, insospechada, no sólo en la patria sino en toda Europa, como constata el señor Ballesteros (*Historia de España*, VI, 329): «Prueba del valor de la España Sagrada es que el sabio alemán padre Kehr inicia la publicación de una obra análoga, la *Hispania Pontificia*, y otro alemán, Carlos Erdmann, da a la estampa un trabajo sobre los documentos pontificios en Portugal».

Al morir el padre Flórez la Academia recomendó la continuación, diciendo que «era una obra que se ha hecho clásica en su género, y como tal disfruta de una estimación europea».

Juan Sempere y Guarinos

Nacido en Elda, Alicante, en 8 de abril de 1754. Poseemos una biografía, publicada en Madrid, en 1821, que, según Ticknor (IV, 51, nota), es algo sospechosa. Fué bachiller en Cánones, doctor teólogo y abogado Fiscal en la Chancillería de Granada, en 1788. El marqués de Villena le nombró su secretario. En 19 de enero de 1798 era Ministro del Consejo de Hacienda. Defendió con ahinco el credo regalista, por lo que se vió muy combatido. Cuando la Independencia abrazó la causa de los invasores, siendo nombrado por José I Fiscal del Tribunal Supremo, debiendo emigrar de España y muriendo en 1830.

Su mejor obra es, sin disputa, el *Ensayo de una Biblioteca*, tantas veces citado, pues contiene numerosos datos de escritores coetáneos. Sin embargo, fué muy criticado. Forner dice, en la *Sátira contra la literatura chapucera de estos tiempos:*

¿De Guarinos la infausta Biblioteca,
tablado donde España compadece
a hacer ostentación de lo que peca;
celo tonto, que piensa, que ennoblece,
y en la calle nos pone nuestros trapos
y a la irrisión del mundo nos ofrece?...

Compuso varias obras, algunas de gran interés, como la *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España* (1788), caracterizada por la novedad del tema, tratando del lujo desde los remotos tiempos hasta la Edad moderna y de los daños dimanados de las leyes suntuarias, con un paralelo entre el lujo y las costumbres de la antigüedad y las actuales; *Historia de los vínculos y mayorazgos*, obra de consulta para los jurisperitos, en que trata de la propiedad rural de España, de la introducción de los feudos, del Ordenamiento de Alcalá, de origen de la amortización eclesiástica y civil; *Sobre las Chancillerías de Valladolid y Granada*; *Historia del Derecho español*, y *Policía de las diversiones populares*, que completa la del mismo asunto escrita por Jovellanos.

En su *Biblioteca española económica política* (Madrid, 1801-21) demuestra el atraso en que vivía España referente a esta ciencia.

La *Historia de las Cortes de España*, editada en Burdeos, 1815, es un ataque a ese cuerpo legislativo que la Constitución es ilegítima, falsos sus presupuestos y que Fernando VII la anuló justamente.

Las *Memorias de la Academia de la Historia* (1832, VII, p. IX) acusan recibo de la colección de manuscritos de Sempere, compuesta de 16 vols.

Juan Escoiquiz

De origen navarro, nacido en 1762, era hijo de un general gobernador de Orán. Fué Paje de Carlos III y luego sacerdote, canónigo de Zaragoza y Toledo y preceptor del príncipe de Asturias Fernando, cuya fidelidad le atrajo la animadversión de Carlos IV, la de Godoy y la de Napoleón. El propio Fernando pagó, como solía, con disgustos y castigos, la devoción que Escoiquiz sintió por él. Publicó artículos encomiando a Godoy (*Gacetas* 4 de abril y enero y octubre 1797), dedicándole una oda en la que le comparaba a los héroes griegos. Dice el propio príncipe de la Paz *(Memorias):* «Escoiquiz guardó el disfraz de la amistad hasta el día de mi retiro». Luego no vaciló en traicionarle, como le traicionaron todos. De 1808 y 1814 estuvo prisionero en Francia, en donde tradujo el *Paraíso Perdido*, de Milton, y las *Noches*, de Young, falleciendo en Ronda el 27 de noviembre de 1820.

Dice Lafuente en su *Historia de España* (1864, XIII, 397) «El canónigo Escoiquiz..., con ínfulas de hombre de letras... y con la pretensión de ser un Fenelon de príncipes, era una de esas presuntuosas medianías, de esos hombres seudo-sabios que parecen destinados a convertir en malas las mejores causas y a perder a los que por debilidad, o por escasa penetración, tienen la desgracia de tomarlos por mentores. Desde luego, Fernando VII no hubiera sido ni más bueno ni más malo de no haber conocido a Escoiquiz; quizá, sí, habría sido menos tonto».

Su obra es variada. Tiene trabajos políticos, como *Representación acerca de la causa del Escorial; Idea de las razones que motivaron el viaje de Fernando VII a Bayona en 1803*; poéticas, como *México conquistada* (1798), en 26 cantos, muy flojo poema que comienza con la recepción de Moctezuma por Cortés y termina con la caída de México, y unas *Memorias* que refieren los sucesos acaecidos entre 1807 y 1808.

Vicente González Arnao

Nació y murió en Madrid (1766-1845). Era doctor en ambos Derechos por la Universidad de Alcalá, Abogado del colegio de Madrid, Académico supernumerario de la Historia, en 10 de septiembre de 1794, Abogado de los Reales Consejos, Revisor general de la Academia de la Historia, en 1802. En 5 de enero académico honorario de la Lengua; de número el 6 de noviembre de 1804. Falleció en 4 de mayo de 1845.

Su obra no es abundante. Compuso un *Ensayo de una historia civil de España* (1794), muy ambiciosa, pero de poco fuste, con pocas noticias originales y dos *Elogios:* el de Campomanes y el de Cisneros.

Eugenio de Tapia

Eugenio de Tapia vió la luz en Ávila, el 18 de julio de 1776. Estudió Teología y Jurisprudencia. Como no tenía vocación para el sacerdocio, dedicóse a la abogacía, permaneciendo año y medio en Londres para aprender el inglés y estudiar el Derecho y las costumbres de aquél país (1806-1808). Durante la guerra fué un colaborador asiduo del «Semanario Patriótico», con Quintana y sus amigos, continuando su redacción en Cádiz, en 1810, en donde fué también director de la «Gaceta» y perteneció al partido liberal moderado. Para sus escritos políticos usó los seudónimos «Ernesto», «El Licenciado Machuca», «Valentín del Mazo y Correa», y otros. Se ha dicho que él fué quien en 1812 inventó el término «liberal», que tanta fortuna ha tenido. En 1812, regresando a Madrid, ingresó en la Academia Española, junto con Quintana y Martínez de la Rosa (honorario el 2 de junio de 1812, y de número el 15 de noviembre de 1814). A fines de 1812 fué encerrado en los calabozos de la Inquisición por una falsa denuncia, en que se le acusaba de conspirador, permaneciendo en ellos durante nueve meses, al cabo de los cuales fué declarado inocente. En las Cortes se distinguió como individuo de la Comisión de Instrucción pública, tomando parte activa en la redacción del plan de estudios que se publicó en 1821. Fué diputado por la provincia de Ávila y Director de la Imprenta Nacional. Al caer el gobierno constitucional en 1823, desterrósele a un pueblo de Castilla, pasando a Francia y no regresando hasta 1831. Trabajó en el proyecto de Código civil, que fué presentado al Gobierno en 1836 y obtuvo la Dirección de la Biblioteca Nacional (1843-47), falleciendo en la Corte a 4 de agosto de 1860.

«Magistrado, erudito, colector del Febrero, escritor dramático no muy aplaudido, poeta con poco numen, hablista correcto, no es acreedor ni al desdén con que le miran muchos, ni a la alta reputación que tuvo un tiempo» (marqués de Molins *Reseña hist. de la Academia Española*, Memorias, I, 70).

La obra histórica de Tapia, que ha tenido una gran difusión y actualidad hasta hace pocos años, se titula *Historia de la Civilización española desde la invasión de los árabes hasta la época presente* (Madrid, 1840, 4 tomos).

Conde de Toreno

Don José María Queipo de Llano, diputado liberalísimo, orienta su producción histórica con un concepto evidentemente parcial, es decir, de tendencia política, que no puede eximir de su conciencia. Por tanto, es un historiador imperfecto; y es lástima, en verdad, puesto que tenía grandes aptitudes para ser uno de nuestros primerísimos autores. En su *Historia del Levantamiento...* defiende a España de los imputaciones de sus adversarios, que se dejan influir

todavía de los prejuicios ocasionados por la leyenda negra. «En nada han sido los extranjeros tan injustos, ni desvariado tanto, como en lo que han escrito acerca de la dominación española en las regiones de ultramar», dice en el libro 13. La *Historia* tiene indudables bellezas, una prosa tersa, amena, un lenguaje pulcro, interés y unidad.

Martín Fernández de Navarrete

Es uno de los más finos humanistas del siglo, historiador, estilista, arqueólogo, traductor, etc. Vió la luz el 9 de noviembre de 1765, en el pueblecito de Abalos (Logroño), hijo de don Francisco y de doña María Catalina Jiménez de Tejada, ambos de linaje riojano-navarro. Siendo adolescente ingresó en la Orden de San Juan de Jerusalén. Estudió en Calahorra y luego pasó al Seminario de Vergara (1777), en donde cursó tres años de humanidades, y en 1780 sentó plaza de guardia marina en el Ferrol, siendo incorporado en el navío «San Antonio» (otros dicen en el «San Pablo»), en 1781, perteneciente a la escuadra del almirante Luis de Córdoba. Pasó luego al «San Fernando», en 1782, como alférez de fragata, realizando algunas campañas, hallándose en el memorable sitio de Gibraltar y en el combate del Cabo Espartel. Al firmarse la paz con Inglaterra, verificó el corso contra los moros argelinos, quizás en el mismo navío de su gran amigo Vargas Ponce.

En el capítulo dedicado a la Polémica hemos visto la carta que escribió en 1785 contra Huerta, con motivo de su poesía al general Barceló, que promovió un gran escándalo. De este mismo año es el *Elogio póstumo del Conde de Peñaflorida*, que publicó en 1786 el «Memorial Literario». También escribió algunas poesías, dos cartas en «El Censor» sobre el teatro y sobre reformas militares.

En 1786 fué destinado a Cartagena, dedicando sus ocios al estudio de las matemáticas, navegación y arquitectura naval, bajo la dirección del ilustre marino don Gabriel Ciscar. Al año siguiente era alférez de navío. También conocemos sus actividades en cuanto al reconocimiento de los archivos para escribir la *Historia de la Marina*, como se le había encargado de R. O.

En 1791 ingresó en la Sociedad Económica Matritense, leyendo en su recepción un *Discurso sobre los progresos que puede adquirir la Economía Política con la aplicación de las ciencias naturales y exactas y con las observaciones de las sociedades patrióticas*. Al año siguiente fué recibido socio honorario de la Academia de la Lengua (15 marzo), leyendo otro *Discurso sobre la formación y progreso del idioma castellano y sobre la necesidad que tienen la oratoria y la poesía del conocimiento de las voces técnicas y facultativas*. En este mismo año de 1792 fué elegido Académico de la de Bellas Artes de San Fernando.

Durante la guerra con la República francesa, solicitó entrar en el servicio activo, del que se había retirado a causa de sus trabajos, siendo nombrado Ayudante de la Mayoría general de la Escuadra a las órdenes del teniente general don Juan de Lángara. Asistió a los ataques a Colliure y Port Vendres, ascendido a capitán de fragata, ayudante de la primera Escuadra y Secretario de la Comandancia general de la misma. En abril de 1794 formó en la expedición a Liorna para traer a España al príncipe de Parma, y en julio del propio año se hallaba con la escuadra en el puerto ampurdanés de Rosas, al objeto de bloquear la armada francesa. En 1796 recibió el nombramiento de oficial de la Tercera Secretaría de Marina, viviendo un tiempo en Madrid, dedicado al establecimiento del Depósito Hidrográfico, del que fué el alma. Dos años más tarde contrajo matrimonio, en Murcia, con doña Manuela de la Paz y Galtero.

Dedícase a plurales actividades. En 1800 es recibido individuo supernumerario de la Academia de la Historia, leyendo un *Discurso sobre los progresos*

que ha tenido España en el arte de navegar (Madrid, 1802). De esta fecha es la publicación en el Depósito Hidrográfico de la *Relación del viaje de las goletas «Sutil» y «Mejocana» al reconocimiento del Estrecho de Fuca*, encabezada por Fernández de Navarrete con su trabajo *Noticia histórica de las expediciones hechas por los españoles en busca del paso del Noroeste de América*, obra de investigación, con noticias la mayoría inéditas. En 1806 asciende a Oficial Mayor de la Secretaría de Marina y al año siguiente a Ministro Fiscal del Consejo Supremo del Almirantazgo.

Al invadir los franceses nuestra patria, José I invitóle a continuar en su cargo de Ministro Fiscal, respondiendo con estas palabras al ministro afrancesado don José de Mazarredo: «Repugna a mi conciencia y al derecho natural contribuir a la muerte de mis padres, hermanos y parientes, y en fin, al de toda mi Nación, ligándome a una causa que ésta se resiste con las armas en la mano. Todo lo que se puede exigir de mí es que sea un ciudadano pacífico, y bajo esta consideración renuncio a todos los empleos que pueden forzarme a ir contra estos principios de honor, de patriotismo y de sana moral». Vivió en Madrid, Cádiz y Murcia, entregado a la redacción de sus trabajos históricos, y en 1814 se instaló definitivamente en la Corte, componiendo unas *Reflexiones sobre los montes de Segura de la Sierra* y reuniendo datos para escribir una *Vida de Cervantes*. En mayo de 1815 era Secretario de la Academia de San Fernando y en 1819 la de la Lengua publicó su magnífica biografía cervantina. Ocupó muchos cargos, entre ellos, los de Director del Depósito Hidrográfico (1823); Vocal de la Junta de Dirección de la Real Armada (1825); Director trienial de la Academia de la Historia; Prócer del Reino; Senador por Logroño; Bibilotecario y Secretario de la Academia Española; Censor y Director de la de la Historia, en cuya casa de la calle de Valverde vivía en los primeros años del reinado de Fernando VII y en donde falleció el 8 de octubre de 1844, siendo exhumado en el cementerio de la Puerta de Fuencarral.

Era Fernández de Navarrete un hombre de carácter íntegro, liberal templado, patriota celoso del bien público, justiciero y tenaz en el trabajo. Su carácter más destacado es la pasmosa e inagotable actividad que le hizo brillar en las más diversas manifestaciones del espíritu. Poeta, crítico, marino, cosmógrafo, historiador, biógrafo, estadista, científico, sociólogo, tratadista de arte militar, filólogo, geógrafo, en todo supo destacar su nombre a singular altura. De su prosa dice don Nicolás Díaz de Benjumea («Revista de España» LXVI, 1879, 334: «Es un escritor tan correcto como frío, un ecléctico que desespera con la estudiada moderación de sus juicios, que no penetra, en fin, en la importante y manifiesta relación que existe entre el carácter del soldado cautivo y el carácter que distinguc al valeroso hidalgo de la Mancha». La *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV*, bastaría por sí sola para encumbrar a su autor al rango de los primeros historiadores españoles. Para aquilatar su valor, bastará transcribir el juicio emitido por el sabio Alejandro de Humboldt (*Cristóbal Colón y el descubrimiento de América*. Trad. de Luis Navarro, Madrid, 1892): «...Es uno de los monumentos históricos más importantes de los tiempos modernos». Trata de los viajes de Colón y del Almirantazgo de Castilla (I); de documentos colombianos y de las primeras poblaciones fundadas en ultramar (II); de los viajes menores, de Vespucio y de las poblaciones en el Darien (III); de la expedición al Moluco de Magallanes y Elcano (IV); de los viajes de Loaisa y Saavedra, con otras relaciones, algunas inéditas. Aporta un caudal de noticias, fuente de posteriores estudios, que rectifican copiosos errores, colman lamentables lagunas y combaten severas imputaciones motivadas por la leyenda negra contra nuestra colonización ultramarina. El rey mandó se imprimiera por cuenta del Gobierno. Los dos primeros volúmenes aparecieron en 1824, el tercero en 1825 y el 4.º y el 5.º en 1837,

quedando materiales para otros dos. En 1828-34 se publicaron varios tomos por el Estado General de la Armada.

Su *Biblioteca Marítima española* es obra no terminada, que se editó a expensas del Ministerio de Marina, publicándose parte bajo la dirección del Brigadier don Jorge Lasso de la Vega; pero antes de terminarse la impresión, y sin llegar a encuadernarse, se vendió al peso del papel. Manifiesta el señor Vidart (Bibliogr.) que sólo existen dos ejemplares: uno que debía hallarse en la Biblioteca del Depósito Hidrográfico y otro que este autor vió en un puesto de libros.

Su *Disertación histórica sobre la parte que tuvieron los españoles en las guerras de las cruzadas, y cómo influyeron en estas expediciones desde el siglo XI hasta el XVI en la extensión del Comercio marítimo y en los progresos del arte de navegar* (Memorias Acad. Hist. 1817. V. 37-204), la escribió movido por un impulso patriótico para combatir la especie de ciertos escritores extranjeros que negaban la participación española en las Cruzadas, demostrando lo contrario, con gran número de datos. Comienza hablando de Pedro de Amiens *el Ermitaño* y refiere la historia general de aquellos hechos de armas, exaltando la figura del conde de Tolosa. Cita los españoles que fueron con él, con numerosos documentos sacados de los archivos. Trata de las conquistas del Reino de Aragón en Mallorca y Baleares y de los trabajos de Raimundo Lulio para extender la fe cristiana. Historia el comercio español con Oriente, completando la obra de Capmany *(Memorias históricas)*. La documentación está sacada de los archivos del Colegio de San Telmo, de Sevilla, del de los duques de Medinasidonia, y de la Corona de Aragón, entre otros.

En 1848 los señores don Eustaquio y don Francisco Fernández de Navarrete editaron su *Colección de Opúsculos*, no pasando del segundo tomo. Son biografías de marinos y escritores, hallándose las de Vargas Ponce, Cadalso, Samaniego, Vicente de los Ríos, Tomás de Iriarte, Forner, García de la Huerta, con notas de grag interés.

Rafael de Floranes

1743-1801. Llamábase Rafael de Floranes Vélez de Robles y Encinas, nacido en Tanarrio, Santander. Era Señor de Tavaneros y de acaudalada posición. Estudió bachillerato y Leyes en Valladolid y gran parte de su vida transcurrió en Vasconia, en donde poseía heredades. Fué Procurador general de la ciudad de Valladolid, Procurador-Fiscal del Honrado Consejo de la Mesta, de Valladolid, Académico de la Real Soc. patriótica de la misma ciudad y de sus Academias de Jurisprudencia y Cirugía. Hombre de condición humilde, muchos de sus escritos fueron entregados a sus amigos Llorente, Asso, Martínez Marina, Liciniano Sáez y el padre Risco, entre otros. No pocas de las noticias de la *Tipografía Española*, del padre Méndez, se deben a su pluma. Asimismo prestó eficaz ayuda a Llaguno y a Cerdá y Rico para la redacción de las *Crónicas de Castilla*, perdiéndose las adiciones que había puesto a la *Biblioteca*, de Nicolás Antonio. Fué individuo de la Sociedad Económica de Valladolid (1784) y de sus dos academias de Derecho español y de Cirujía. Estableció en su casa una Academia de Derecho español, que duró varios años. Su colección manuscrita fué adquirida por la Academia de la Historia y por el duque del Infantado.

Escribió el apéndice y descripción del *Cancionero* de Fernán Martínez de Burgos, que poseía en su biblioteca y que después se perdió; unas *Notas al Fuero de Sepúlveda* (MS) y su mejor obra: *Apuntamientos de don Rafael Floranes al P. Fr. Francisco Méndez, del orden de San Agustín... para un tratado sobre el origen de la Imprenta, su introducción, propagación y primeras producciones en España*, 1794, publicado en la segunda edición de la *Tipografía Española*, (Madrid, 1861), demostrando extraordinaria erudición, superando a la obra de Méndez

y teniendo mayor extensión. Antecede una copiosa bibliografía, la primera en su especie, con un estudio de las impresiones más célebres y una *Introducción de la Imprenta en España*, afirmando que Barcelona fué la primera ciudad española que tuvo imprenta (1475), a la que sucedió Valencia (1482). Consigna las más antiguas imprentas de las ciudades españolas.

Esta es la única obra de Floranes que vió la luz. Toda su labor está manuscrita.

b) Periodistas

Hasta mediados del siglo XIX no se hizo del periodismo una profesión más o menos lucrativa. Su volumen desparramábase en millares de papeles volantes, de vida precaria y efímera, que tenían un radio de lectores limitado. Por esta causa el periodista nunca pudo desenvolverse con libertad. Periodista lo era todo aquel que tenía dinero, una pluma y ganas de ver estampado su nombre al pie de un artículo; lo era el resentido con el vecino, el adversario político, el poeta que no podía ver publicados sus versos, el cascarrabias y el inconforme que se complacían en criticar una obra que no era de su gusto. Hubo, desde luego, valiosos atisbos de lo que prometía ser ese género, en plena infancia, debatiéndose en un mar de dificultades poco menos que insuperables. Consignamos los periodistas de más relieve.

Francisco Mariano Nifo

Nació en Alcañiz el 10 de junio de 1719. Eran sus padres don Sebastián (fallecido antes de nacer él), Gobernador que fué de Maella, y doña Manuela Cagigal. Recibió el bautismo con los nombres de Francisco, Mariano y Manuel.

Desde muy joven pasó a Madrid, sufriendo grandes privaciones. Pero su actividad sacóle de la miseria. Estuvo preso a causa de disensiones familiares, y su vida afanosa, de trabajo tenaz, tiene poco relieve.

Es el más incansable promotor de periódicos de España, y puede decirse que hasta la fecha no ha habido otro que le iguale en actividad. Si no fué un hombre original en sus obras, merece el bien de la patria a causa del interés que puso en prestigiarla y en levantar la postración intelectual de su pueblo. Las luchas que tuvo que librar con sus adversarios han celado y menospreciado su nombre. No se le ha hecho justicia y sería de desear un estudio completo de su vastísima labor. Tal era su amor por la cultura, que en 4 de junio de *1763* publicó un *Aviso* estableciendo premios para los escritores que le presentaran trabajos sobre los asuntos solicitados en el folleto siguiente: *Discursos eruditos de varios ingenios españoles que (en desagravio de la patria ofendida por algunos escritores de moda) ofrecen sobre algunos asuntos propuestos en 4 de junio de* 1763 (Madrid, F. X. García, 1764). Varios autores tomaron parte en el certamen por él convocado, siendo premiados e impresos los siguientes trabajos: *Asunto 1.º y 2.º de los propuestos. ¿Qué es más necesario para adquirir las ciencias, el ingenio y el trabajo? — Asunto 2.º y 6.º: ¿Cuál es más poderosa pasión, el amor o la venganza?, Por D. F. A. P. y Z. — Asunto 3.º y 9.º: ¿Cuál es el mayor de todos los vicios? — Asunto 4.º y 10.º: ¿Cuál es la mayor de las virtudes morales? Por D. J. A. de V. F. — Asunto 5.º y 12.º: ¿Si es conveniente sean sabias las mujeres? Por S. R. — Asunto 6.º y 10.º: ¿De qué provienen las señales que los hijos sacan del vientre de su madre?*

Fuera de la actividad periodística, su mérito es intrascendente: «Detestable poeta lírico — dice Menéndez y Pelayo (*Ideas Est.* III, 284) —, y dramático,

pero hombre bueno, candoroso y excelente, periodista fecundísimo y compilador eterno, escritor de tijera, aunque útil en su clase y gran vulgarizador de todo género de noticias agrícolas, industriales y mercantiles, literarias, históricas y políticas». Bueeó en la bibliografía española y francesa y resucitó anécdotas, noticias literarias, argumentos, poesías, opiniones y curiosidades, mezclándolas con algunos versos de su propia cosecha. Fué asimismo un eterno traductor, a veces excelente. En 1746 publicó un poema en endecasílabos a la coronación de Fernando VI y otro a la muerte de este monarca. Se le atribuyen, con poco fundamento, otras composiciones poéticas y dramáticas; parecen suyas la comedia *Matilde* y la escena patética *La Casta Amante, doña Isabel de Segura*[1].

Murió en 1803, oscuramente. Su epitafio debería ser: «Francisco Mariano Nifo, el primer periodista español».

Fué encarnizadamente combatido por los ingenios de su tiempo, debido a su carácter despreocupado en letras y a su posición tradicionalista, aunque, a decir verdad, como buen periodista, era un ecléctico. Forner le dedica unos versos en la *Sátira contra la Literatura chapucera de estos tiempos:*

Allí el liceo está, donde canina
me enseña el hambre, en el locuaz Ninfeo,
a hallar en la barbarie fertil mina.
. . . . . .
¿Veis al triste Lupino *con mil penas*
abortando misiones semanales,
atado a ser autor cual con cadenas?

Leandro Moratín le cuelga este apóstrofe:

Nifo, ¡oh pestilente Nifo!,
gran predicador de tiendas,
que desde el año de seis
disparatando voceas.
Tan sólo el diablo te pudo
turbar así la cabeza,
y por divertirse, hacerte
escritor de callejuela.

Se le atribuye la fundación de quince periódicos. Colaboró en otros muchos y sostuvo incontables controversias, adoptando numerosos seudónimos. En 1760 escribe *El Caxon de Sastre*, de gran interés bibliográfico, por contener noticias y obras inéditas de suma importancia: extractos del *Cancionero General* y de otras compilaciones, poesías sueltas, entremeses, noticias curiosas, etc. Dice con razón Sempere y Guarinos que la política económica le debe muchos esfuerzos y una gran copia de datos (*Ensayo de una Biblioteca*, IV, 146). No pocas de sus obras merecieron los honores de la reimpresión.

Apuntamos en su haber que siempre pospuso a sus intereses personales el interés y esplendor de su patria. Su ideal cifróse en desvanecer el océano de ignorancia en que se sumía el pueblo español. Si no acertó muchas veces, no fué por falta de interés, de devoción patriótica y de amor a la cultura. Tuvo por valladar insuperable el desorden inconcebible en los fondos donde fué a nutrirse, resultado del abandono de sus antepasados.

Los hermanos Carnerero

Si Nifo representa el tipo de periodista entregado íntimamente a lo que hoy podríamos llamar amor profesional, enamorado de su trabajo, José María Carnerero es un periodista «per accidens», chapado a la antigua, heredero de todas las lacras de aquella sociedad fluctuante, de principios políticos y sociales verberados por un sin fin de nuevas ideas no digeridas, o dirigidas a medias. Era,

como dice Mesonero Romanos *(Memorias)* un «hombre singular, mitad literato, mitad cortesano, con sus puntas de Tenorio y sus fondos de Kaleidoscopio político... No era realmente un ingenio notable ni un crítico profundo; pero su variada, aunque superficial, instrucción, la amenidad de su trato y de su conversación seductora, y su laboriosidad y buen gusto le habían granjeado una especie de aureola, no sólo en la buena sociedad, de que era frecuente comensal, sino también de todo el gremio literario y artístico de la época». Es el prototipo del «parvenu» del siglo XVIII, que emplea la pluma para escalar posiciones. Toda su vida, toda su conducta pueden cifrarse en el título de una comedia que escribió en 1831: *El afán de figurar*, fusilada de Scribe; hombre de pocos escrúpulos — si es que tuvo alguno —, protegido por Godoy; *protegido* en París por el duque de Orleans (luego Luis Felipe I), que le nombró bibliotecario, junto con el gran Casimiro Delavigne; *protegido* por José I ,a quien sirvió con proclamas, órdenes, artículos y poemas; *protegido* por Angulema, que más de una vez le sentó a su mesa, y *protegido*, en fin, por Fernando VII. Siempre, como se ve, arrimóse al sol que más calentaba, y no vaciló en trocar sus ideas, si es que en la nueva postura podía encontrar un beneficio. Vuelto de la emigración, dedicó sus actividades en traducir y arreglar obras del teatro francés. En 1821 fué director de los coliseos del Príncipe y de la Cruz, estrenando varios dramas vertidos de aquella lengua, con poco éxito. Si como poeta y dramaturgo tiene menguado interés, como autor de papeles periódicos fué justamente famoso. Tenía la intuición de la noticia, sabía interesar al lector. Dirigió el «Correo Literario de Europa», fundó «El Eco de Padilla», «El Indicador de los Espectáculos» y el «Correo Literario y Mercantil», además de las «Cartas Españolas» (1831), que alcanzaron gran popularidad. Tuvo disgustos por su falta de reserva, es decir, por ese afán de comunicar las noticias a sus lectores, que hoy, en cierta manera, llamamos técnica de publicidad. En nuestro tiempo hubiera sido un excelente reportero.

Su hermano don Mariano tenía iguales cualidades y defectos, éstos aumentados. Nació y murió en Madrid (¿-21 febrero 1844) y estudió las primeras letras con un sacerdote, pasando luego al Colegio de San Isidro. Jovellanos le confió una misión diplomática en Palermo y San Petersburgo, siendo nombrado Primer Secretario de Embajada en Viena y París. Se afrancesó con tal ímpetu, que en 10 de marzo de 1808 publicó un artículo en el «Memorial Literario» llamando a los franceses «un Gobierno ilustrado y amante de las letras... que va a decidir las necias querellas y a ponernos en el sendero de la prosperidad». Pasó a Francia con las tropas de José I y en París fundó, o pretendió fundar, el periódico «La Estrella Española», del cual no poseo otra referencia que el título.

«Era de gran talento en su juventud, literato y mediano poeta, después dado a los negocios públicos» (Alcalá Galiano, *Memorias*). Publicó la «Revista de España» (1832) y «El Amigo del Pueblo» (1838), además de su labor extensísima en papeles periódicos.

Juan Martínez Salafranca

Aunque este autor, llamado «el fundador del Periodismo español» es anterior a Nifo y a los Carnerero, lo he pospuesto a propósito porque completa a los dos anteriores y porque está mucho más lejos del espíritu del siglo, en lo que al periodismo concierne, que los antecedentes. Más que periodista es un humanista amamantado en las ubres renacentistas. No tiene el espíritu vulgarizador y el carácter popular requerido para esta profesión. Es un sabio, un ensayista; no periodista, precisamente.

Nació en Teruel el 9 de mayo de 1697, según partida que transcribe don Domingo Gascón, recibiendo las aguas bautismales en la parroquial de San Pedro de aquella ciudad. Se llamaba Juan Martínez Calvete, siendo sus padres don Juan Martínez Nieto y doña Juana Ana Calvete, ambos de antiguo linaje. Estudió lenguas y pasó a Madrid, siendo capellán de S. M. y de las iglesias de Nuestra Señora del Buen Consejo y de la Real de San Isidro. Intimó con los ingenios cortesanos, acudió a la tertulia del abogado Hermosilla y fué uno de los fundadores de la Academia de la Historia y uno de los puntales del «Diario de los Literatos de España», publicando en él muchos artículos, entre los más destacados, en colaboración con don Juan de Iriarte, una severa crítica de la *Poética* de Luzán y una cálida defensa de la poesía gongorina, lo cual centra maravillosamente su opinión estética. Retirado al pueblo de Villel, falleció el 29 de septiembre de 1772, siendo enterrado en la iglesia parroquial. Reza así el epitafio de su losa:

D. O. M.
JOANNI MARTINEZ SALAFRANCA TUROLENSI
B. MARIAE BON. CONSIL. ET D. ISIDORI
MATRIT. CAPELLANO REGIO
ACADM. HISTOR. EXFUNDATORIBUS
ET LITERARUM
OMNIUM ORNAMENTO
CATHEDRAL. OSCENS. CANONICO DESIGNATO
MERITIS PLUS QUAM FORTUNIS
MORE VIRORUM SCIENTIA ET PIETATE
INSIGNIUM
MORIT. OPPID. VILLEL ANNO 1772
AETAT. AN. 76 NON EXPLET
LAUDANT OPERA NON MORITURA

Su estudio, aparecido en el «Diario», que lleva por título *Memorias Eruditas para la crítica de Artes y Ciencias*, merece elogio como ensayo, pero no como artículo periodístico. Así son la mayoría de sus escritos.

Salafranca debe ser considerado como uno de los promotores de las publicaciones periódicas orientadas hacia la cultura: es decir, de la revista literaria.

José María Blanco White

La biografía de este inquieto y torturado vate sevillano se consigna en el capítulo correspondiente a la *Poesía*.

La vasta obra prosaica de Blanco es, como la de Gallardo, de un periodista, no sólo por la exposición particular —llana, escueta, sin escollos elevados —, sino por la variedad y, por ende, la amenidad. Su propia autobiografía — *The Life*... —, escrita en inglés, no es otra cosa que una serie curiosísima de retazos a guisa de artículos. Colaboró en el «Correo Literario de Sevilla», redactó el «Semanario Patriótico», fundó, en Londres, «El Español», y con don Pablo Mendívil publicó en aquella capital «Variedades o Mensajero de Londres». No sólo fué periodista en lengua vernácula, sino que se destacó notablemente en la prensa inglesa, colaborando en el «Quaterly Review», en «The New Monthly Magazine», en «The Journal of Education» (todos en 1829), en «The Dublin University Review» (1830), en «The London Review and London Westminster» (1838) y en «Christian Teacher», entre otros papeles.

Francisco Javier de Burgos

De espíritu más moderno que los anteriores y que se acerca con rara justeza a los profesionales de hoy, es don Francisco Javier de Burgos, nacido en Motril (Granada) el 22 de octubre de 1778, de padres acaudalados que lo destinaban a la Iglesia, por lo que estudió Teología en el Colegio de San Cecilio. Con poca vocación para el ministerio eclesiástico, abandonó tal disciplina y se trasladó a Madrid a cursar Jurisprudencia, trabando amistad con Meléndez Valdés, a la sazón Fiscal de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, que le protegió mucho. También Jovellanos dispensóle valioso apoyo.

A los 21 años fué a residir a Motril, siendo regidor pertetuo de la ciudad y en 1789 pasó a la Corte definitivamente, ejerciendo la abogacía y la profesión periodística.

Era liberal moderado, como Quintana, su amigo y contertulio. En 1808 se afrancesó, siendo nombrado por los invasores Subprefecto de Alm9ría (1810) y Presidente de la Junta de Subsistencias de Granada, teniendo que extrañarse de la patria y residiendo cinco años en París (1812-17). Su biblioteca y todos sus papeles fueron confiscados y perdidos. Regresado a España, ofreció a Fernando VII su magnífica traducción de las Obras de Horacio, en prosa, imprimiéndose los dos primeros volúmenes en 1820, y los otros en 1823.

Ocupó altos cargos: Consejero de Hacienda, Académico (1827); Delegado de una Comisión Económica en París (1834); Vocal de las Juntas de Fomento y Aranceles; Intendente de Primera clase; Consejero de Hacienda; Secretario de Estado; Ministro de Fomento (1833) y Ministro de la Gobernación (1846). Disfrutó la Gran Cruz pensionada de Carlos III y falleció en Madrid hacia 1848-49.

Hombre de prodigiosa actividad, algo pagado de su importancia, siguió siempre su camino sin preocuparse de los obstáculos que se le interponían y que sabía sortear con suma habilidad. Medianísimo poeta, compuso los poemas *Al porvenir*, *A la razón*, *Epidemia de 1804*. Como dramaturgo le estudio en otra parte.

Fué, por encima de todo un hábil periodista, de poderosa intuición, conocedor del público, defensor de los intereses de la patria, a pesar de sus vacilaciones ideológicas. Toda su obra refleja esa característica peculiar — amplia, multiforme, objetiva e intrascendente. Dirigió la continuación del «Almacén de Frutos Literarios (1818, 8 vols.), y «El Universal» (1820-23), además de otras publicaciones. Sus artículos se caracterizan por la claridad y su piquillo de controversia. Es ameno, aunque algo inclinado a la reiteración — cualidad que no desmerece de la profesión periodística, antes bien es de gran utilidad, sobre todo para lectores poco preparados intelectualmente.

José Joaquín de Mora

La vida de este vagaroso periodista — y nada más que periodista —, es una apasionante novela romántica. Vió la luz en Cádiz, el 20 de enero de 1783. De niño aprendió francés e inglés a la perfección. Pasó a Granada, en donde cursó Leyes (Colegio de San Miguel), intimando con los muchachos que, cual él, sentían la comezón literaria, y con los poetas consagrados, que le alentaron y protegieron. En 1806 era Catedrático de lógica, contando entre sus discípulos a Martínez de la Rosa. Al estallar la guerra de 1808, abrazó con entusiasmo la causa nacional, alistándose de soldado en el batallón de Dragones de Pavía, uniformándose y armándose a sus expensas, como dice Ferrer del Río, y redactando proclamas contra los franceses. Prisionero de éstos en marzo de 1809 cerca de Ciudad Real por tropas del general Sebastiani, siendo ya teniente, fué

conducido al depósito francés de Autun hasta que finalizó la guerra. Allí trabó relaciones amorosas con Francisca Delanneaux, hija de un portero judicial, mujer muy despierta y de grandes ambiciones, con la cual contrajo matrimonio el 19 de enero de 1814. Decía la partida de casamiento, transcrita por Camille Pitollet (Rev. A. B. y M. 1908, II, 25, 256): «Agé de trente un ans, né à Cadix en Espagne... profession de sous-lieutenant des dragons de Pavy, espagnol, prisonnier de guerre, demeurant à Autun, où il était en depôt». Francisca tenía 22 años y falleció en Madrid, en 1887, a la edad de noventa muy cumplidos.

Regresado a Madrid funda en 1817 (ó 18) la «Crónica Científica y Literaria», que fué muy leída y se transformó luego en «El Constitucional», redactándola hasta 1822 y colaborando además en otros periódicos con artículos literarios y políticos y dándose a conocer como autor dramático con traducciones y arreglos del francés. En 1820, triunfante la Revolución, fué asiduo colaborador de «El Eco de Padilla», sosteniendo en «El Liberal» las ideas de los Comuneros. Vivió de su pluma hasta que perseguido por la reacción tuvo que expatriarse, emigrando a Londres, en 1823, tras de una peligrosa y accidentada fuga de la Corte. En Londres cooperó en los papeles de Blanco y en la prensa sudamericana, defendiendo el ideario separatista de aquellas antiguas colonias, entusiasmando a los agitadores, que se lo llevaron a la Argentina. En Londres el librero Ackermann le publicó sus *Obras*, en cuatro tomos, con destino al mercado de América.

En 1827 pasó a Buenos Aires solicitado por el Presidente Rivadavia, apoyando su política en la «Crónica Política y Literaria», por él fundada, acreditándose de libelista invencible, mientras su esposa dirigía un colegio femenino que prosperó notablemente: el «Colegio Argentino». También fundó Mora en Buenos Aires el periódico «El Conciliador», en colaboración con el italiano don Pedro de Angelis.

Trocada la suerte del protector, pasó a Chile, en 1828, publicando «El Mercurio chileno» y otros papeles de vida efímera, paladines de la política del Presidente Pinto, además del Colegio llamado «Liceo de Chile», destinado a difundir la enseñanza del castellano con el laudable propósito de contrarrestar la influencia francesa, que se dejaba sentir mucho en aquella joven República. Redactó la Constitución chilena de 1828, fundando, para defenderla, el periódico «El Constitucional» y colaborando además en «El Defensor de los Militares».

Al caer Pinto, va al Perú, en 1831, y crea, en Lima, *El Ateneo*, profesando Derecho y Filosofía y publicando *Cursos de Lógica y Ética, según los principios de la Escuela de Edimburgo* (Lima, 1832; Sevilla, 1845), mostrándose partidario de la escuela escocesa. El Presidente de la República de Bolivia, general Santa Cruz, nombróle su Secretario particular (1834) y Cónsul general de la Confederación Perú-Boliviana en Londres (en 1840, año en que editó las *Leyendas españolas*).

En 1843 regresó a España, publicando en Sevilla el tratado *De la libertad de Comercio* (1843), y un prólogo a los *Ensayos literario y críticos* de Lista (1844). Residió en Cádiz, en donde dirigió durante dos años el «Colegio de San Felipe Neri» y luego se estableció en la Corte, siendo recibido en la Academia Española (10 diciembre 1848) y editando un tomo de *Poesías* (1853), una *Colección de sinónimos de la lengua castellana* (1855) y numerosos artículos para periódicos y revistas. Falleció en Madrid el 3 de octubre de 1864.

Escritor liberal, imbuído en las ideas enciclopedistas. Son sus dioses Voltaire y Rousseau. Pero no se le puede tachar de extremista. Sabía (o lo predicaba al menos) acomodarse a la política imperante, menos con el absolutismo, con el que jamás transigió. Su cultura no era profunda, pero sí lo suficientemente amplia, polimórfica y práctica para triunfar en las lides periodísticas. De prosa ágil y cascabelera, irreverente en no pocas ocasiones, sobre todo al defender la política de turno, entusiasmaba, como es de suponer, a sus correligionarios, que

admiraban su vibrante dialéctica, sus prodigiosas energías, su indomable carácter, su amor a la libertad y el justo epíteto con que empedraba los artículos. Y su temeridad, sobre todo, pues jamás conoció el miedo. Escribió demasiado y a la ligera, sin pulir sus páginas, siendo llamado por Puigblanch (*Opúsculos*, II, 469), «pintor de brocha gorda».

Como filólogo nada escribió interesante ni original, a pesar de creerse un aprovechado discípulo de Nebrija. Su *Catecismo de Gramática Castellana* no es más que un calco de la de la Academia, a pesar de su ostentoso menosprecio hacia aquella institución. Como poeta es endeble, sin nervio. Pero sobretodo es un excelente traductor. Sus mejores versiones, que se editaron incontablemente en América, son *Los Jóvenes*, de Boully, *Bonaparte y los Borbones*, de Chateaubriand, y el *Ensayo sobre las preocupaciones*, del Barón de Holbach. En el periódico «El Mercurio Chileno», por él fundado en 1828, publica el *Ensayo del Hombre*, de Pope.

Arregló la comedia de Néricault Destouches *Le tambour nocturne, o Le marin divin*, tradujo la tragedia francesa de Ricard *Los Huéspedes o el Barco de vapor* y el 14 de junio de 1818 estrenó en el Príncipe la versión de Carlos Brifaut, *Nino II*, hecha por encargo del actor Máiquez, con un éxito absoluto. En Chile compuso las comedias *El marido ambicioso* y *El Embrollón*, que se representaron numerosamente en aquel hemisferio.

Mora ha de ser justamente recordado siempre que se hable del despertar intelectual de América, pues fué uno de sus factores más importantes. La historia del periodismo hispanoamericano tiene en él uno de sus más caracterizados representantes.

* * *

La actividad periodística no puede circunscribirse todavía por entero a tan meritoria labor. Los escritores deben multiplicar sus trabajos, afanarse y aun abarcar muchas otras actividades, ya que la pluma no da para subvenir a las necesidades cotidianas, salvo en contadísimos autores de fama. Y aun así, Ramón de la Cruz, los Moratín y tantos otros autores de viso mueren en plena escasez. Ello hace que se malogren grandes periodistas para tal fin exclusivamente nacidos. En este caso se hallan don Pedro María de Olive, director del excelente «Memorial Literario», de las «Efemérides de España», de «Minerva o El Revisor General», periódicos cultos de crítica literaria; don Mariano Rementería, oficial de redacción de «La Gaceta» y colaborador de «El Correo Literario y Mercantil» don Juan López Cancelada, editor de «La Gaceta de Méjico», y en España de «El Comercio de Ambos Mundos», y otros, entre los que citaré don Francisco; Sánchez Barbero, don Francisco Javier de Burgos, el padre Manuel Traggia, don Sebastián Miñano, don Isidoro Antillón, los poetas Arjona, Lista y Cienfuegos, Quintana y numerosos ingenios que se estudian en lugares más apropiados de esta obra.

IV. LA PROSA DIDÁCTICA

Nicolás Fernández de Moratín

Cuando don Nicolás toma la pluma objetivamente, es decir, sin otro prurito que el de describir, ajeno a toda crítica, su prosa es agradable, elegante y de una simpática llaneza. Domina el léxico y lo somete a las exigencias de su pensamiento.

Los tres folletos titulados *Desengaños al Teatro Español* son una fulminante diatriba de un despechado a quien se cerraron las puertas de los teatros. Arremete contra Calderón y su sistema dramático, diciendo que «el teatro español es la escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de la desenvoltura, la academia del desuello, el ejemplar de la inobediencia, insultos, travesuras y picardías». De no ser una posición personalísima, no podríamos explicarnos cómo ve Moratín nuestro teatro clásico. Para él, Lope es el primer «corrompedor» del mismo, y Calderón el segundo. A este respecto, manifiesta en el *Desengaño 1*: «Lope, por autorizarse él solo, abatió y despreció a toda su nación injusta e ingratamente, tratándola de irracional, como si fuera de distinta naturaleza que las otras con quienes la quitó el crédito... Sin duda fué Lope de Vega Carpio el primer corrompedor del teatro, y al mismo tiempo Cristóbal de Virués...» Para él, el mayor defecto es la falta de instrucción moral, afirmando que después del púlpito no hay escuela mejor que el teatro; pero que el teatro está corrompido y de él no puede sacarse consecuencia alguna de carácter ético. Los otros *Desengaños* van encaminados a atacar los autos sacramentales, llamándoles representaciones rudas y blasfemas, que deben desterrarse de la escena española.

En la *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España* (Madrid, 1777), dirigida al príncipe Pignatelli, pretende demostrar que es un espectáculo eminentemente nacional, en su germinación y desarrollo, y que no trae su origen de los romanos, como se creía. Habla de la ferocidad de los toros, de las dehesas, de las heroicidades que de la fiesta se siguen, de la calidad y condiciones de los toreros, citando al historiador Francisco de Cepeda y otras crónicas y hechos remotos para demostrar la antigüedad de esta fiesta que hoy llamamos «nacional».

Leandro Fernández de Moratín

Contadísimos escritores de su siglo han alcanzado la corrección, la propiedad, la naturalidad y el buen gusto de Leandro Fernández de Moratín. Es la suya una prosa simpática, tersa, fluída, llena de imágenes sugestivas, de abundante léxico, castiza y con mucha personalidad. «Total carencia de defectos», juzga Menéndez y Pelayo. «Jefe del naturalismo docente», asevera don José Fernández Bremón. Es uno de los primeros prosistas de nuestras letras.

Durante toda su vida trabajó en una obra por la que sentía especial predilección: los *Orígenes del Teatro Español*, que terminó en París en 1823. Diputóla su producción más ambiciosa y sin cesar fué recogiendo datos, como se desprende de la correspondencia que cruzó con numerosos amigos. Para su tiempo fué de lo mejor y más erudito, a pesar de que la Academia de la Historia dice, con razón, en un informe, que «no acabó de agotar enteramente su argumento, y a pesar de sus doctas investigaciones, todavía dejó mucho que hacer a la diligencia y laboriosidad de los que le sucedan en esta empresa». Afirma Moratín en el prólogo que es el primer catálogo histórico y crítico de piezas antiguas que se ha publicado. «No he querido hacer ni una apología, ni una acriminación de nuestro teatro, sino una historia crítica de sus orígenes.»

Remóntase nada menos que al pueblo visigodo y a su idioma, alambicando naturalmente, sobre un posible teatro en lengua vulgar. Rechaza la influencia provenzal en la dramaturgia moderna que, como hemos visto, defendían Estala y Jovellanos. Estudia la historia de Italia en la Edad Media y dice que entonces empezaron a renovarse las ficciones dramáticas. Con una rara intuición escribe: «Los eclesiásticos, después de haber intentado muchas veces la abolición de tales espectáculos, cuya envoltura era en extremo perjudicial, conocieron la

insuficiencia de las leyes contra la fuerza de la opinión; y continuando la costumbre, establecida en las iglesias catedrales algunos siglos antes, de celebrar con alegres músicas canciones, bailes y máscaras las fiestas más solemnes de la religión, determinaron añadirles nuevos atractivos, y dar al pueblo con más honestidad en el santuario de los mismos placeres que disfrutaban en los paseos y plazas públicas». Como se ve, involucra los orígenes del teatro religioso y profano. Y luego: «Entre los pasos a que daban lugar estas figuras, se mezclaban otras alusivas a los misterios de la religión, a la santidad de sus dogmas, a la constancia de sus mártires, a las acciones, vida y pasión de nuestro Redentor». La obra contiene un *Catálogo histórico y crítico de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega desde 1536 a 1587*, insertando, en su mayoría, producciones de Cota, Encina, Torres Naharro, Lope de Rueda, Alonso de la Vega y Timoneda.

«*La derrota de los pedantes*». — «Esta obra, advierte Moratín, no necesita prólogo; por eso no le tiene. Necesita notas; pero el autor no ha querido ponerlas» (1789). Sátira en prosa contra los malos escritores, llena de vanidosa erudición, al estilo de la *República Literaria* de Saavedra Fajardo. Apolo es despertado por Mercurio ante el tumulto que oye en su palacio, apareciendo las Musas. Los pedantes asaltan el palacio de las nueve hermanas y Cervantes, Quevedo y otros grandes ingenios se aprestan a defenderlo, acabando con la derrota de los pedantes.

Con gracia exquisita Moratín saca a relucir la enorme vanidad de los escritores de su tiempo, empleando agudezas que debían excitar la hilaridad de muchos escritores coetáneos. Véase, por ejemplo, el diálogo que sostiene un chusco — que puede ser el autor — con un poetastro: «¿Qué es Poesía? — El arte de hacer coplas. — ¿Qué son coplas? — Unos montoncitos de líneas desiguales, llamados versos. — ¿Qué son versos? — Un número determinado de sílabas. — ¿Qué dificultad ofrece su composición? — Los consonantes. — ¿Cómo se adquieren esos consonantes? — Comprando un Rengifo por tres pesetas. — ¿Qué otra cosa es necesaria además de esto para hacer cualquiera obra poética digna de luz pública? — Un poco de práctica y otro poco de vergüenza.»

Manuel Silvela enjuicia *La derrota* con estas palabras (*De la influencia ejercida en el idioma y en el teatro español por la escuela clásica que floreció desde mediados del postrer siglo*, «Memorias de la Acad. Esp.», III, 276-77): «Es una composición que no cede la primacía más que a la prosa inmortal de Cervantes... Es, bajo apariencias frívolas, la síntesis de la lucha sostenida por la escuela clásica. Empleando una fábula discreta, sostenida y desarrollada con sin igual ingenio, no sólo luce Moratín toda la gallardía de un estilo, que es siempre castizo sin arcaísmo, al rendir entusiasta homenaje a las glorias refulgentes del Parnaso español, sino que, con una gracia y un donaire inimitables, satiriza los excesos del culteranismo y prosaísmo... El discurso magistral puesto en boca de Apolo contiene naturalmente la exposición de los dogmas de la escuela clásica».

En el texto nombra a algunos autores que él consideraba malos de verdad: el cura de Fruime, Benegasi, Zavaleta, Añorbe, Gabriel Laso, Zapata y otros.

«*Viaje por Italia*». — Es un librito agradable y simpático, que traduce su carácter estudiadamente despreocupado, pero muy interesante para conocer su psicología. Pasa insensible ante muchas obras de arte, y lo dice candorosamente. Es leal, exacto, reflejo de su alma llena de satisfacciones. Un hombre mimado por la suerte.

Entre sus Obras póstumas (t. III), hallamos no pocos juicios exactos de libros, críticas acertadísimas sobre las tragedias de Eurípides, desde el punto de vista neoclásico, claro está, y de un autor dramático, afirmando que el coro «es inútil e impertinente». Dice que Racine ha mejorado mucho al trágico

griego. Las notas puestas a su versión de *Hamlet* adquieren gran interés para el estudio del gusto en el siglo XVIII y para conocer la opinión estética y crítica de aquella época.

«*Auto de fe en Logroño*». — Lo publicó cuando el rey José I abolió el Tribunal de la Inquisición. Trata de un auto contra brujas celebrado en el año 1610, con sesenta notas «que Voltaire reclamaría por suyas», en opinión de Menéndez y Pelayo (*Heter.*, III, 429).

José Cadalso

La obra en prosa de Cadalso tiene la simpatía que excitaba su persona. Es, ante todo, sincera, sin afectación ni artificios, llena de agudezas, mostrando el carácter desenvuelto del autor. Como dice César Barja, es un precursor de las ideas, sentimientos y figura de Mariano José de Larra. Don Manuel José Quintana, benévolo siempre con sus amigos, trata de explicar las deficiencias de su prosa, manifestando *(Sobre la poesía castellana del siglo XVIII):* «Yo pongo mucha duda en que sean suyos los primeros escritos que se le atribuyen; mas si realmente lo son, no hay autor que haya mejorado tanto su estilo, ni aprovechado más con la lectura de los buenos autores, propios y extraños, a que después se aplicó».

«*Los eruditos a la violeta*» (Madrid, Antonio Sancha, 1772). — Es su obra mejor. Fué tal el éxito, que la edición se agotó en unos días. En vista de ello, la reeditó con un *Suplemento* que salió a fines de 1772. Más tarde compuso otro *Suplemento* titulado *El buen militar a la violeta*, que salió póstumo (Sevilla, 1790), aunque se duda sea suyo, a pesar de que en el título se diga que su autor es don José Vázquez, el propio nombre de Cadalso. Editores desaprensivos añadieron al texto un fascículo de don Santos Rubín de Celis y Noriega, titulado *Una junta que en casa de Don Santos Celis tuvieron ciertos eruditos a la violeta y parecer que sobre dicho papel ha dado él mismo a D. Manuel Noriega, habiéndosele éste pedido con las mayores instancias desde Sevilla.*

El subtítulo ya expresa claramente la finalidad de la obra: «Curso completo de todas las ciencias, dividido en siete lecciones para los siete días de la semana. Publícase en obsequio de los que pretender saber mucho estudiando poco». Este subtítulo es muy parecido al que puso Pérez de Montalván en su *Para todos*. Contiene una sátira fina, de agradable lectura, con riqueza de detalles, acusando una predisposición humorística, rara en el tiempo, quizás adquirida en los viajes y las lecturas de autores ingleses.

Comienza la obra, dedicada a Demócrito y a Heráclito, tras de una advertencia liminar, que bien hubiera podido excusarse a causa de la redundancia. En la primera lección trata de las ciencias, de su objeto y uso y de los «sabios doctores de veinticinco a treinta años de edad», manifestando que las ciencias no han de ser más que un objeto de lucimiento personal en teatros, tertulias, antesalas de poderosos y cafés. En la segunda se ocupa de Poética y Retórica, coincidiendo con el prólogo del *Quijote:* «Decid poco de los poetas griegos. Bastará que repitáis: ¡Qué imaginación! ¡Qué sublimidad la de Píndaro! ¡Qué dulzura la de Anacreonte!», apurando demasiado este procedimiento, acumulando excesivas citas y versos latinos (no menos de veinticinco autoridades en esta lengua) en un corto espacio, sin contar los versos de autores españoles. A fuer de querer recargar el resorte comicista, lo pierde. A veces el chiste es manido, como por ejemplo: «Repetid una por una todas las barquillas de Lope, aunque con ellas llegueis a marear a todos los oyentes». La tercera lección se titula *Filosofía antigua y moderna.* Son muy graciosas las definiciones de algunos puntos y términos filosóficos, que pone por orden alfabético. No obstante, da la impresión de que está consultando un manual: precisamente los medios que

crítica. Trata la cuarta parte del Derecho natural y de gentes; la quinta, de Teología; la sexta, de Matemáticas; la séptima se reduce a una fría miscelánea.

Burla burlando, el autor persigue una finalidad que se traduce fácilmente y sin interrupción. Pero no se da cuenta de que, a su vez, como digo, cae en el eruditismo. Esto ya se vió en su tiempo, puesto que en el *Suplemento* de la segunda edición defiéndese de tales acusaciones. El poeta asturiano don Manuel Santos Rubín de Celis escribe un opúsculo contra los *Eruditos*. Le defiende Vaca de Guzmán en la *Tercera parte del crítico madrileño*.

Cartas marruecas

Parece que fueron recogidas por su amigo el conde de Noroña, el cual las entregó a don Lucas Alemán y Aguado, siendo publicadas en 1789 en el «Correo de Madrid». Editólas como libro don Antonio Sancha en 1793, con algunas variantes, por el hecho de haber empleado otro manuscrito.

El ideal que la obra alienta es mucho mayor que el valor intrínseco de la misma. Se reduce a una serie de opiniones emitidas al margen de sus lecturas y de sus observaciones de la vida. Le correspondencia se desarrolla entre tres amigos: el moro Ben Beley; Gacel, árabe que se halla visitando a España, y el español Nuño Núñez, el propio Cadalso. Por las cartas cruzadas — noventa — sabemos el estado deprimente de nuestra patria, expresado con la ironía de un escritor de la generación del 98. No tiene orden alguno, ni plan preconcebido, salvo la idea general. España es, para Cadalso, «el esqueleto de un gigante», que ha sido destituído de sus grandezas y vive en constante lacería.

Tiene ideas para todo. El estado de las ciencias es lamentable: «¿Quién puede dudar que proceda de la falta de protección que hallan sus profesores? Hay cochero en Madrid que cobra trescientos pesos duros, y cocinero que funda un mayorazgo; pero no hay quien no sepa que se ha de morir de hambre como se entregue a las ciencias, exceptuados los *pane lucrando*, que son los únicos que dan de qué comer» (*Carta* VI). En España no se educa a la juventud (*Carta* VII), y cada uno desprecia la carrera que no sigue (XV). La decadencia es rápida, la ruina inmediata (LVI). Demasiadas visitas, excesivas reverencias, «impracticables a quien no tenga el cuerpo de goznes» (XI). Hay sobrada nobleza (XII). En España se abusa del *Don*, se ha propagado con exceso la *Donemanía:* «*Don* es el amo de una casa; *Don*, cada uno de sus hijos; *Don*, el dómine que enseña gramática al mayor; *Don*, el que enseñará a leer al chico; *Doña*, la lavandera. Amigos, seamos claros; son más los *Dones* de cualquiera casa que los del Espíritu Santo». En España se habla mal, se abusa de las voces, hay falta de sentido propio (VII). La lengua decae: «Tal es la prisa que se dan los españoles a echarla a perder» (CLIX). Critica el abuso que se hace de su flexibilidad, la poca economía en frases y figuras, la esclavitud de los traductores, que maleado una lengua como la española, que brillaba por su laconismo, abundancia y energía. Truena contra los neologismos y el abandono de las palabras castizas, diciendo que es preciso un «Vocabulario nuevo al uso de los que quieren entenderse y explicarse con las gentes de moda», citando no pocas palabras y locuciones francesas. Analiza el carácter español que, a su juicio, «se compone de religión, valor y amor a su soberano por una parte; y por otra, de vanidad, desprecio de la industria (que los extranjeros llaman pereza) y demasiada propensión al amor; si este conjunto de buenas y malas calidades componían el corazón racional de los españoles cinco siglos ha, el mismo compone el de los actuales... En medio de la decadente apariencia del carácter nacional, se descubren de cuando en cuando ciertas señales del antiguo espíritu (XXI). Este espíritu está informado por las modalidades peculiares de los habitantes de las

comarcas hispánicas, a saber: los cántabros (se refiere a los vizcaínos) son sencillos y probos; los astures y montañeses hacen aprecio de su rancia estirpe; los gallegos son robustos y grandes trabajadores; los castellanos, leales, orgullosos de su pretérita grandeza; los extremeños, poco afectos a las letras; los valencianos, espíritus progresivos en las ciencias positivas; los catalanes, útiles en la paz y muy industriosos («parece estar aquella nación mil leguas de la gallega, andaluz y castellana»); los aragoneses, «hombres de valor y de espíritu, honrados, tenaces en su dictamen, y notablemente preocupados a favor de sus paisanos» (XXVI). Concluye que el ideal de la vida es la del hombre que vive retirado del mundo.

Las fuentes de la obra son muy diversas. La principal de todas es su agudísimo espíritu de observación y, en segundo término, la propensión criticista e irónica del autor. Otra fuente interesante es Quevedo: la *Carta* XXXV es toda ella quevedesca, sacada de las regocijantes *Premáticas*. Por su léxico, por su técnica expositiva y su desenvoltura, la LVII, titulada *Pedantería*, es una imitación del prólogo del *Quijote*. Hay también huellas de escritores costumbristas de su época, particularmente de Miguel Antonio de la Gándara: *Apuntes sobre el bien y el mal de España* (1762 y 1820). Opina Ticknor (IV, 75), que este trabajo pertenece a la clase de obras iniciadas por Marana en su *Espía turco*, que es imitación de las *Lettres Persanes*, de Montesquieu, con cierta analogía con *El Cosmopolita* de Goldsmith. Azorín afirma que el iniciador de esta clase de correspondencia no es Montesquieu, sino Du Fresnay, el cual publicó en 1707 los *Amusements sérieux et comiques d'un siamés*. Se ha querido ver un exagerado padrinazgo con el citado barón: tiene la semejanza del género, como una sátira se asemeja a otra. Puestos a alambicar, podríase también argüir que son un precedente de las obras de Miñano y Larra.

«*Noches lúgubres*». — Según dice en las *Cartas marruecas* (LXVII), hubiera deseado imprimirlas en papel negro con letras amarillas para reflejar con mayor justeza el dolor y la muerte. Son un cántico a sus amores adversos. Todo en él es doliente, gris, quejicoso. Tuvo presentes, para componerlas, las *Noches* de Young.

Es el suyo un dolor proyectado a distancia: quiere decir que se refiere a un dolor sufrido tiempo ha; por ello a veces la sinceridad se ahila en una serie de pensamientos pesimistas y de resortes retóricos con que debe mantener la indudable melancolía que preside la narración, escrita en trazos elegantes y de admirable pureza. Por este poema en prosa se le denuncia como precursor del Romanticismo.

Juan Pablo Forner

VIDA. — Don Juan Bautista Pablo Forner y Piquer vió la luz en la ciudad de Mérida el 17 de febrero de 1756 (no el 23, según se dijo), siendo sus padres don Agustín Francisco Forner y Segarra, natural de Vinaroz, y doña María Manuela Piquer y Zaragoza, natural de Godall (Tarragona), y no de Madrid, como se la creía. Su progenitor, hombre de vasta cultura, con aficiones históricas y numismáticas, poseedor de importantes colecciones, en su mayor parte halladas en las excavaciones de la ciudad romana, procuró que adquiriese una sólida ilustración. El doctor don Andrés Piquer, tío del muchacho, afamado médico y filósofo, como veremos, cuidó de su educación.

A los catorce años fué a Salamanca, en donde cursó Jurisprudencia, Filosofía y Humanidades (1770-79). Asistía a las clases de Griego con Meléndez Valdés, Estala e Iglesias, estudiando, además, Latín y Hebreo.

Salamanca fué para el adolescente el templo de la Sabiduría y la cumbre del Parnaso. Trató a humanistas, poetas, artistas y literatos. Iglesias, simpático

y cordial, le acogió con entusiasmo y le abrió las puertas del falansterio literario que presidía Meléndez Valdés.

Naturalmente, se dió a las Musas con todas las potencias de su alma. En 1783 ganó el premio otorgado por la Academia Española con su *Sátira contra los abusos introducidos en la poesía castellana*. Al año siguiente se instaló en Madrid. Contaba a la sazón 27 — no 22, como dice Luis Villanueva en su *Noticia biográfica* —. Acababa de terminar sus estudios, lo que induce a creer que no debió ser un alumno aprovechado: en aquella época y a esa edad casi todos los jóvenes se habían situado y eran por lo común padres felices de numerosa prole. Quizás ese retraso evidente e inexplicable contribuyó a imprimir en su carácter el sello pesimista y agresivo que tanto le perjudicó. Durante los dos primeros años de su permanencia en la Corte, vivió a costa de su tío, lo cual prueba que no logró desenvolverse en su carrera, a pesar de haber ingresado en el Colegio de Abogados y ser pasante del famoso jurisconsulto don Miguel Serralde.

Gracias a los buenos oficios de sus amigos de Salamanca, pudo abrirse paso, aunque muy lentamente. Fué abogado de la Casa de Altamira desde 1784, recibiendo por ello una pensión de diez mil reales. Intentó publicar su folleto contra Iriarte *Los Gramáticos*, pero el Gobierno se lo vedó. Forner acudió a Floridablanca y éste puso al margen de su expediente: «Ya está despachado; y si este mozo se dedica a cosas serias y útiles al público, dejándose de impugnacioncillas y otros semejantes que los franceses llaman *des petits auteurs...*».

Por lo visto, ha iniciado ya sus ataques personales, fríos, duros, que hacen de él un personaje abominado y temido. Demuestra una amargura álgida, una irritación patológica, un despecho frenético, irreprimible.

Truena contra todo y contra todos, con un humor de dos mil diablos, desafiando el peligro que supone el cantar las verdades tan paladinamente. Huerta, Nifo, Vargas Ponce, Trigueros, Sempere y Guarinos y otras personalidades se aúnan para abatir la hidra de cien cabezas que arroja venablos de fuego por todas ellas. El ataque inferido a don Tomás de Iriarte — que amargó los últimos momentos del fabulista — llegó a conocimiento de Carlos III, el cual promulgó una real orden (1785) prohibiéndole publicar nada sin autorización real, aconsejándole «dedique su aplicación a tareas más útiles» y que no escriba cosas literarias: tantas son las quejas que hasta las alturas han llegado de ese avinagrado polemista, que sacrifica hasta su más íntima amistad en aras de su juicio personal. Se ve perseguido, vigilado, maltratado, denunciado a la Inquisición; se viola su correspondencia y se le amenaza bajo todas las formas.

Como no puede escribir libelos, redacta un *Discurso sobre la Historia Universal*, del jesuíta don Tomás Borrego, por encargo del Gobierno, y más tarde la *Oración apologética por la España y su mérito literario, para que sirva de exornación al discurso leído por el abate Denina..., respondiendo a la cuestión ¿qué se debe a España?* (Madrid, 1786), en respuesta al célebre discurso de monsieur Masson.

Al morir Carlos III cambia la fortuna de Juan Pablo Forner. El nuevo monarca y sus ministros le consideran mucho, sobre todo el duque de Alcudia. En 1788 el Gobierno concédele una pensión de seis mil reales y la Fiscalía del Crimen de Sevilla, cargo para el que fué nombrado en 1791. Bartolomé José Gallardo explica esta circunstancia en su *Biblioteca* (Varios, fol. XXXIX): «Llegó Forner a esta ciudad (Sevilla), miserable, a seguir su empleo; halló la acogida y hospitalidad más humanas; aun le prestó 200 doblones generosamente un caballero cuya casa frecuentaba; se retiró de ella, y le puso un papel diciéndole lo estimaba mucho; que era muy hombre de bien, pero que tenía en su semblante una cosa que le fastidiaba y no lo podía sufrir». Imaginemos al caballero contemplándose absorto en un espejo.

Su traslado a Sevilla fué una suerte para él y para sus adversarios madrileños. Allí perfiló, depuró y serenó su espíritu. Púsose en relación con los poc-

tas y pudo conocer a nuestros vates de la dorada escuela herreriana, en especial a Rioja. Fué amigo del literato francés Florian, el cual había ido a la ciudad del Betis al objeto de documentarse para componer su *Gonzalo de Córdoba*. Fué Director de la Sociedad de Amigos del País, miembro de la Academia de Buenas Letras, Juez de Premios de la Academia de Letras Humanas, etc. «En poco más de un año que estoy en Sevilla —escribe a su amigo don Francisco de Lema —, he hecho los siguientes progresos: He escrito una obra que voy a imprimir; he estado enamorado seis meses; me casé al séptimo y al octavo quedé hecho padre de un embrión que va caminando prósperamente hacia la vitalidad... Estoy contentísimo.» Su esposa llamábase doña María del Carmen Carassa, con la que contrajo matrimonio en 1791. Comunicó esta noticia a Godoy en un romance plenamente quevedesco:

...Sí, señor (¿quién lo diría?),
aquel Forner, de quien cuenta
la fama, espantablemente,
tan arriesgadas proezas,
hoy, fiscal engerto en novio,
a vos muy humilde llega;
que el ser novio ya le basta
para que tan manso sea...

Escribió en este tiempo sus famosas *Exequias*, y para el teatro de Sevilla, restablecido en 1795, gracias a su infatigable energía, algunas loas en que combate a los adversarios de las representaciones dramáticas, siendo por ello motejado de antirreligioso, como hace don José Álvarez Caballero (*La Loa restituida a su primitivo ser...*, Sevilla, Hijos de Hidalgo y González de la Bobilla, 1796, que firma con sus iniciales), quien critica en forma de carta las obras de Forner y afirma que fué la meritada *Loa* una sátira contra el clero y los predicadores, aduciendo autoridades de concilios y citas de santos padres para concluir que ningún autor católico puede defender el Teatro. En 1791 publicó *Preservativo contra el ateísmo*, y *La Corneja sin plumas*. La primera obra es una adecuada respuesta a las imputaciones que se le hicieron. Hay que hacer constar que Forner fué un defensor acérrimo de la religión y un leal adversario de la Enciclopedia, y en este opúsculo lo demuestra una vez más.

Por este tiempo solicitó su traslado a Madrid, según se deduce de su poesía *Al Príncipe de la Paz*, y el 24 de julio de 1796 fué nombrado Fiscal del Consejo Supremo, por lo cual fijó su residencia en la Corte. Ingresó en la Academia del Derecho Español, que le premió su *Plan sobre unas instituciones de Derecho Español*, llegando a ser nombrado presidente de la misma.

Murió en plena juventud, «víctima de un afecto hipocondríaco que le acometía de cuando en cuando y le causaba unas palpitaciones extraordinarias y molestas» (Joaquín María Sotelo, *Bibliografía*), en su casa de la plazuela de la Leña, el 17 de marzo de 1798, siendo enterrado en Santa Cruz, dejando viuda y tres hijos. Reinoso lamenta su muerte en la poesía *A Albino* (1797), diciendo:

El de su patria restauró la gloria,
por extranjera emulación manchada,
y vengó de sus sabios la memoria...

El 7 de abril, es decir veinte días después de su muerte, el Ministro del Consejo, don Pablo Fernández y Bendicho, con su escribano, pasaron al domicilio de Forner e hicieron inventario de los papeles de su librería y despacho, referentes al Consejo.

Forner, el rebelde. — El carácter de Forner era de una complejidad pasmosa: agrio, duro, irascible, nervioso, mordaz, insufrible y a la par con rasgos de cordialidad y destellos de ternura. No soportaba la medianía ni la adulación y se revolvía contra toda injusticia. Pensaba siempre en voz alta. Hombre hosco

y retirado de la sociedad, tenía, como dijo Menéndez y Pelayo, una «aspereza increíble, desahogo brutal, pesimismo desalentado y temperamento bilioso», muy amigo del ex abrupto y del revés, de la pasta de los hipocondríacos, de los amargados, como Blanco, Marchena y Mor de Fuentes en su tiempo; más tarde Larra; hoy, Pío Baroja. Si quisiéramos verlo bajo el cristal psiquiátrico de Kretschmer, tendríamos que clasificarlo en el grupo de los esquizotímicos, subgrupo de los hipercrestésicos. Desde luego, Forner era un enfermo.

En su juventud era «melancólico y tan retirado y entregado a los libros, que ya es vicio; por lo cual son pocos en Madrid los que le conocen personalmente» (*Informe del consejero Nava a Floridablanca*. Sainz Rodríguez, pág. 13.)

Como era muy erudito, no transigía con la pedantería, que le ponía enfermo: por ello provocó sangrientas polémicas que le robaron tiempo, ideas y tranquilidad. Nadie quiere que le cuenten sus propias flaquezas, y él jamas se rebozó con eufemismos: por eso hubo de sumar tantos enemigos. Le salían éstos por los dedos. El temible fiscal metía baza en donde no le llamaban.

Sin embargo, hubo eminentes varones que le estimaron y con quienes se relacionó cordialmente: Campomanes, Fernández de Navarrete, Iglesias, Arjona, Arroyal, Estala, Jovellanos. Arjona le dedicó dos epístolas y una sátira. En una de aquéllas (*A Norferio*, su nombre poético) le dice:

Caro Norferio, contra ti derrama
turba plebeya de nocturnas aves...

No quiso sujetarse a disciplina alguna, ni estética, ni política, ni filosófica. En el fondo era un redomado farsante.

A pesar de su espíritu rebelde, tuvo también sus debilidades. Ante los poderosos mostróse siempre un estómago agradecido, adulando a Godoy, si no directamente, «saludando a un caballo del excelentísimo señor Príncipe de la Paz», o a sus amigos y valedores.

En el fondo era un hombre leal y justo y de excelente corazón. Procuraba disfrazar su bondad con teatrales aspavientos.

Escritos en prosa. — En otro lugar hemos hablado de las polémicas que sostuvo Forner. Podría alargarse el tema *ad libitum*, pues no hay escritor que absorba tanto el interés cual él. También he aludido a la respuesta al «Mais que doit-on a l'Espagne?», de Masson de Morvilliers, que publicó con el nombre de *Oración Apologética* (1786), en dos partes, tratando la primera de las cosas generales que contribuyeron al verdadero o falso mérito científico, y la segunda de las artes y de las ciencias. «La gloria científica de una nación — asevera Forner —, no se debe medir por sus adelantamientos en las cosas superfluas y perjudiciales.» No emplea en esta ardorosa y devotísima defensa de estilo levantado y en ocasiones declamatorio — «fastidiosamente correcta», la define Sainz Rodríguez —, el tono de perdonavidas de sus antecedentes polémicas. Describe con alteza de miras, sabiendo que es la voz de la conciencia española la que habla por su pluma, y con un chorro de erudición quizá excesiva. Defiende a la Ciencia española, creadora de una legislación ejemplar, de un Luis Vives, de un Melchor Cano, de la Teología y de la reforma filosófica. España fué la que imprimió la primera *Biblia Poliglota* y el primer texto del *Nuevo Testamento*, procurando desvanecer las erróneas suposiciones del escritor francés atribuidas a nuestra patria. Se inspira en Feijóo *(Glorias de España)* y en los comentarios que a este ensayo hizo Macanaz en el «Semanario Erudito», de Valladares (vol. VIII, págs. 3 y ss.).

Exequias de la Lengua Castellana: Sátira Menipea. Por el Licenciado Don Pablo Ignocausto, Oración fúnebre.

La llama sátira menipea por entremezclar la prosa y el verso. Permaneció médita hasta que se publicó en el tomo LXIII de la BAE. Está escrita en un

estilo puro y elegante, que denota claramente los inmejorables modelos que el autor ha tenido presentes. «Cuando se representa en mi imaginación la grandeza a que llegó la lengua de mi patria en su mayor edad, y veo el miserable estado a que la han reducido la vana inconsideración, la barbarie y la ignorancia temeraria y audaz de los escritores de estos últimos tiempos...; dejándome llevar, antes que de la lástima, del enojo, mudaría las cláusulas del panegírico en las de la sátira, y arrebatado involuntariamente, prorrumpiría en expresiones no del todo dignas del decoro de los que me escuchan, pero muy correspondientes al furioso atrevimiento de los corruptores».

Trueca de pronto la admonición severa por la alegría cascabelera de Luciano. Habla de sí mismo, diciendo que «fué un hombre que nació de mujer, a tanto de tal mes de aquel año famoso en que el sol entró por invierno en el signo de Capricornio, y produjo la tierra gran cantidad de hongos y calabazas». Hace historia de sus estudios (los de Ignocausto), afirmando que leía mucho a «un tal Bacón», y ataca a los pedantes latinistas que escribían en latín macarrónico. La sátira sigue un camino parecido al del *Fray Gerundio*, describiendo a un pedante del siglo XVIII que, cual *Don Quijote*, en sus postreros tiempos recobró el juicio. Dice que se propone manifestar las fuentes del buen gusto en el uso de la lengua castellana, declarando la guerra a sus corruptores antiguos y modernos.

Estudia el progreso y decadencia de nuestras letras. Hay mucha lentitud en la expresión de las ideas, excesiva palabrería, copiosa prosa inútil. Alude a la «buena secta», cuyos apóstoles han de tener las condiciones que especifica en estos versos:

Si nunca habéis traducido
algún librito de Francia,
copiando gálicas frases
con españolas palabras;
si no habéis hecho tragedias
de prosa que mal inflama;
en que el héroe Cismontano
antes que muera, nos mata...

Hállanse pasajes muy logrados, descripciones bellísimas, como por ejemplo la topografía de los aledaños del Parnaso.

Por lo general es obra pesada. En ocasiones imita a Quevedo, en su forma y en su fondo, pero nunca muestra la agilidad de pensamiento ni la abundancia léxica del gran español.

Lo mejor son los juicios críticos, cortos, exactísimos, de casi todos los autores de nuestra literatura dorada, y de los modernos también, en especial de Feijóo, Torres Villarroel y el teatro de su tiempo.

La lectura de las *Exequias* nos despierta un sentimiento melancólico, porque comprendemos la poderosa razón que asiste a Forner al emitir las amargas opiniones sobre la postración a que ha llegado la literatura. En cambio nos hace vibrar de entusiasmo con la narración del auténtico esplendor de nuestro idioma.

La obra, en conjunto, despide un aire de exagerada ponderación y de suficiencia bastante molesto.

Discursos filosóficos sobre el hombre (Madrid, 1787).

Forner es un ecléctico. Diría mejor que en filosofía es un dilettante que a la hora de la verdad se queda con las esencias nacionales, tradicionales. Bacón, Lulio, Sabunde, Vives, Gómez Pereira son sus maestros, a los cuales rinde tributo de admiración en las *Ilustraciones* que se adjuntan a la obra. La primera parte de los *Discursos* está escrita en verso.

Preservativo contra el ateísmo (1795).

Es obra parecida a la anterior, destinada a defender las ideas tradicionales de las innovaciones ultramontanas. Afirma Menéndez y Pelayo (*Impugnadores*

españoles de la Enciplopedia, Revista Hisp-Americana, II, 1882, 552): «Recuerda y admirablemente expone la profunda doctrina del padre Gabriel Vázquez (reproducida luego por Leibnitz) acerca del «constitutivo esencial de la moralidad», que radica, no en la voluntad divina, sino en la propia esencia de Dios». Su prosa es docta, ponderada, sin ninguna de las estridencias a que Forner nos tiene acostumbrados.

Reflexiones sobre el modo de escribir y mejorar la Historia de España (Madrid, 1816). — Es obra sabia, que demuestra los conocimientos del autor en materia de fuentes. Critica a los historiadores por preocuparse excesivamente de la forma. «Queremos que el historiador imite al poeta en el modo de expresar con novedad hechos que no puede fingir, y que le imite también en el arte difícil de retratar con propiedad y excelencia los caracteres de la persona».

Tomás de Iriarte

Los Literatos en Cuaresma

Por primera vez puedo hablar aquí de una «conferencia» en el sentido moderno de la palabra. Se dice en el texto que es un «ciclo de conferencias».

En la tertulia de un caballero aficionado a las letras, insinúase que la ciencia es lo mejor que existe en el mundo, después de la virtud, y propone que en la próxima Cuaresma se den unos cuantos «sermones», con la advertencia de que esos «predicadores» (conferenciantes), se disfracen y tomen los trajes de seis varones eruditos, durante los seis primeros domingos. Estos varones debían ser: Teofrasto, Cicerón, Cervantes, Boileau, Pope y Tasso.

La primera conferencia no es más que un comentario moral sin trascendencia, lleno de lugares comunes. Poco más o menos es la segunda, en que critica los textos escolares y el estado de la pedagogía y la gramática. Dice que el *Arte* que se atribuye a Nebrija no es de él, sino del jesuíta La Cerda, alabando la *Gramática latina* de Mayans y Siscar. Devoto de Francia, impulsa la versión de sus obras más destacadas. «Lo que más me llega al alma, es que algunos paisanos nuestros apliquen el epíteto de «mal español» al que ingenuamente concede a los extranjeros lo que tenemos de malo, para que ellos nos concedan lo que tenemos de bueno».

Vicente García de la Huerta

Publicó diez y siete tomos de comedias antiguas y de entremeses — *Theatro Hespañol* (Madrid, Imp. Real, 1785-86) — con el fin de vindicar la escena del siglo XVII, componiendo sendos y alambicados prefacios. Esta obra produjo efecto contrario al que se propuso, no sólo por el tono arrogante de sus críticas, equivocadas en su mayoría, sino por el gravísimo defecto de la selección. Ataca en el prólogo a cuantos habían censurado nuestro teatro: Signorelli, Tiraboschi, Bettinelli, Voltaire, Cuadrio y Linglet. La obra consta de cuatro partes: la primera contiene producciones de Juan de la Hoz, Francisco de Rojas, Antonio de Zamora, José de Cañizares, Antonio Solís, Moreto, Melchor Fernández de León (4 tomos); la segunda, inserta la *Vida de Calderón*, escrita por Juan de Vera Tassis y Villarroel, con obras de Moreto y Solís (7 tomos); la tercera, de Calderón, Bances Candamo y Moreto (2 tomos), y la cuarta, entremeses y un *Catálogo alfabético de obras teatrales*. Afirma que las tragedias extranjeras de mayor fama, como la *Zaira*, *Fedra* o *Atala*, contienen mayores defectos que los que se hallan en la dramaturgia española. Pero no sabe defender sus puntos

de vista con objetividad, ni apelar al testimonio de nuestros clásicos más destacados, ya que en el *Theatro* no hay ni una comedia de Lope de Vega, ni de Tirso, de ni Ruiz de Alarcón, ni de Guillén de Castro, ni de Mira de Amescua, ni de Vélez de Guevara, ni de Pérez de Montalbán: es decir: que hace *tabula rasa* no sólo con el *Fénix de los Ingenios*, sino también con sus seguidores. Puede juzgarse el valor de la tal antología. Hay, en cambio, obras de autores mediocrísimos que hacen poco favor a nuestro teatro.

Sus juicios críticos son apasionados. Llama a Cervantes «inicuo satírico, denigrador, envidioso y enemigo del mérito ajeno», diciendo que escribió el *Quijote* para satisfacer una venganza personal. No se da cuenta de que él escribe exclusivamente para este fin. Llama a Voltaire «el más superficial e inconsecuente de los hombres». En el último volumen inserta, como he dicho, un *Catálogo* con más de seis mil títulos de comedias españolas.

Biblioteca Militar Española (Madrid, Antonio Pérez de Soto, 1760).

Precede un *Discurso sobre la utilidad del arte de la guerra*, con una cumplida nota bibliográfica. Observa Alirante (*Bibliot. Militar*, Madrid, 1760): «Primera, o mejor, única tentativa española de Bibliografía militar. Algunos catálogos o listas posteriores son reproducciones... Ella ha servido de base a las demás».

Quintana

La prosa de Quintana es muy distinta de su poesía. Es el castellano corriente, sin artificios excesivos y sin la grandilocuencia y las exaltaciones con que se le conoce poéticamente. Un estilo llano, fácil, abundantísimo en léxico, rico en matices, asequible a toda clase de lectores y sin complicaciones. La nota destacada es una atención constante, fruto de su gran curiosidad por todo lo que a cultura se refiere. En ocasiones, cuando deja hablar al corazón, la prosa se caldea y escarola en largos períodos ciceronianos. Fiel al pensamiento que desarrolla, escápase pocas veces en digresiones extemporáneas.

La obra de Quintana es multiforme, aunque no tan varia y extensa cual la de Jovellanos. Quintana circunscribe sus actividades a las Letras y, en segundo término, a la política, redactando algunos informes, discursos, etc. Parece suyo el proyecto de la Convocatoria de Cortes de 1809.

Como historiador, su obra cumbre son las *Vidas de Españoles Célebres*, compuestas entre 1807 y 1833, en dos épocas muy distantes entre sí. El primer tomo comprende las biografías del Cid, de Guzmán el Bueno, de Roger de Lauria, del príncipe de Viana y del Gran Capitán; el segundo, las de Balboa y Pizarro. Más tarde añadió las de Álvaro de Luna y del padre Las Casas y dejó inconclusa la del duque de Alba.

En el prólogo de la edición de 1807 manifiesta que las escribió «sin odio y sin favor, según los historiadores más fidedignos los han presentado a mis ojos». Jamás abandona el dato y el documento; y a su margen teje una filigrana que complace al lector: es, podríamos decir, una poesía de la ciencia o, mejor, una historia poética, aun cuando, como opina justamente Larra, en el primer tomo leemos continuamente al poeta y en los subsiguientes al historiador, si menos galano, más filósofo, más conocedor de los hombres y de la vida.

En nuestra tierra se le tachó de parcial. Alcalá Galiano afirma con notoria injusticia que sus *Vidas* carecen de vida; y mientras en España tenía contados lectores en su tiempo, según manifiesta en el prólogo de sus obras de la BAE (XIX), en los Estados Unidos se agotaron siete ediciones antes de que en España una. «En estas obras se retrata el hombre austero, integérrimo, el patriota, el adorador de cuanto enaltece a su patria y a la humanidad» (Antonio Pirala: *Quintana, como historiador*).

La obra que revela con más fidelidad el mérito relevante de Quintana como historiador es, sin disputa, la *Vida de Francisco Pizarro*, debido a las dificultades que supone referir precisamente una existencia cual la del porquerizo de Medellín, cifra y compendio de todos los contrastes del alma. Nada cela el historiador: ni lo bueno ni lo malo; lo bueno, con orgullo de español; lo malo, con evidente pesar. Habla de aquellos esforzados conquistadores dignos de ser cantados por Homero «armados y feroces, maltratando a los pueblos pobres, saqueando los ricos y llevándolo todo al rigor de la violencia», que aparecían a los ojos de los indios «como bandoleros pérfidos y crueles, indignos de todo obsequio y respeto y acreedores a toda doblez y alevosía». Resalta con maestría insuperable los grandes caracteres que desfilan por aquel poema épico de la conquista americana, en que la sed del Oro, del dios Oro, obsede a todos ellos como una enfermedad grave; caracteres que se contraponen maravillosamente, como son Pizarro y Almagro; Chialiquichiama, general indio, y Orgóñez, general hispano, todos ellos muertos violentamente en esa tragedia espeluznante, jamás oída. El léxico es brillante, corriendo parejas con su ponderación de historiador.

El Crítico. — El señor Milá y Fontanals opina que sus trabajos críticos no están al nivel de sus obras poéticas. Con todo el respeto que nos merece la memoria del escritor catalán, debemos disentir de esta opinión, comprensible en nuestro tiempo, ya que Milá no podía conocer completamente la obra profusa y dispersa de Quintana y, además, por la razón explicable de la aureola que el cantor de la Independencia gozaba en su tiempo. Hoy, que contemplamos su labor objetivamente, podemos afirmar lo contrario: su crítica está muy por encima de su poesía, a pesar del único defecto que la afea, debido a un candor pueril que no puede desterrar: su benevolencia.

Los trabajos críticos de Quintana son copiosos y se acrecen considerablemente a partir de 1803, al fundar la benemérita revista, gloria legítima de su siglo, titulada «Variedades de Ciencias, Literatura y Artes», en la que publicó estudios sobre obras antiguas y modernas, nacionales y extranjeras, muchos de cuyos juicios permanecen inalterables, a pesar del tiempo transcurrido. Antes de la citada fecha son dignos de encomio los prólogos a las ediciones de la *Conquista de la Bética*, de Juan de la Cueva; de los *Romanceros y Cancioneros*, de las obras de Rioja y de otros poetas andaluces escritos, respectivamente, en 1795, 1796 y 1797, para los tomos XIV, XVI y XVII de la *Colección de Poetas Castellanos*. En la segunda época, si así puede decirse, se nota una mayor amplitud en su erudición y una mayor desenvoltura al puntualizar las características de los autores u obras tratados. Se apodera del tema, erige sobre él un aparato crítico de sobrias líneas y perfuma la obra son sus propios sentimientos de poeta. Merecen especial mención sus estudios sobre la tragedia de Légouvé, *La Muerte de Abel*, traducida por Saviñón; sobre *El Cid*, de Corneille, vertido al castellano por García Suelto, en que analiza la influencia del dramaturgo francés recibida por nuestro Guillén de Castro; sobre la *Elegía a la muerte de la duquesa de Alba*, de Sánchez Barbero, una de las mejores de la época; sobre las *Obras de Cadalso;* sobre *La Mojigata*, de Moratín; sobre las *Fábulas* de Iriarte; sobre *La inocencia perdida*, de Reinoso; sobre la rima y el verso suelto, y sobre otros temas de estética, que tanto apasionaban en aquellos tiempos, aparecidos en las páginas de la citada revista.

Los juicios emitidos sobre Cervantes y el Quijote son extraordinariamente interesantes.

En 1796 compuso el magnífico prólogo al *Romancero*, para la edición de Estala, Sacó las poesías del *Romancero General*, editado en Madrid en 1604 y del *Cancionero de Hernando del Castillo*. Gallardo censura, con razón, el haber alterado algunos textos (*El Criticón*, número 6).

En 1807 escribe la *Introducción a las poesías selectas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, resaltando el prólogo puesto a la colección de poesías del siglo XVIII, que tan profundamente conoce, y la introducción a la *Musa Épica* (1832).

El Pedagogo. — Quintana no podía soslayar un tema como el de la Pedagogía, que fascinaba a las inteligencias de la época. La enseñanza era el caballo de batalla, el yunque sobre el que habían de forjarse las juventudes liberales, el resorte de toda la civilización, y es sabido que en nuestra patria la Pedagogía era la cenicienta, vestida con los harapos medioevales.

En su *Informe de la Junta creada por la Regencia para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de la instrucción pública*, afirma que las bases de toda enseñanza son las siguientes: universal o enciclopédica, gratuíta, liberal y profesada en la lengua vernácula. Propugna la organización y fomento de la Enseñanza que ha de tener como templo la *Academia Nacional*, que ya conocen mis lectores. En este extenso *Informe* trata meticulosamente de los servicios a establecer a este respecto, dividiendo la Enseñanza en tres grados: 1.ª, 2.ª y 3.ª enseñanza, que viene a ser la que el la actualidad se profesa en España. Expone los medios para lograrla con éxito; establece la creación de una Dirección de Instrucción pública; indica los recursos para conocer el talento y trata de las diversiones, castigos, libros, ejercicios, disciplinas, etc., todo ello con extraordinaria competencia. El *Informe* recuerda en muchos aspectos los escritos de Jovellanos sobre esta materia.

En su *Discurso pronunciado en la Universidad Central el día de su instalación* (7 *noviembre* 1822) *por D..., Presidente de la Dirección de Estudios* (Madrid, Imprenta Nacional, 1822), historia la Enseñanza en España con gran lujo de detalles, imprescindibles para el historiador de nuestra Pedagogía.

Vargas y Ponce

Vargas y Ponce vió la luz en la luminosa ciudad de Cádiz el 10 de junio de 1760, de familia hidalga. Verificó estudios de latín, francés, italiano e inglés, iniciando los de humanidades, que abandonó para ingresar en la Marina de guerra el 4 de agosto de 1782, siendo nombrado Guardia Marina. En este mismo año hizo sus primeras armas como soldado y como literato. El 13 de septiembre se le destinó a la batería flotante «Tallapiedra», en cuya sentida y sobre una saca de lana, según refiere Fernández Duro (*Noticias póstumas*, BAH, XXIV, 500), compuso la antevíspera de la batalla de Trafalgar el *Elogio de Don Alfonso el Sabio*, que fué premiado por la Academia Española. Fué uno de los pocos supervivientes de ese barco, incendiado por las granadas enemigas. El 20 de octubre embarcó en el «San Fernando», de la escuadra combinada de don Luis de Córdoba, tomando parte en el combate frente al cabo Espartel. En 1783, restablecida la paz, recibió el nombramiento de alférez de fragata, siendo destinado al Observatorio astronómico de Cádiz, en donde compuso la oda *Al nacimiento de los infantes gemelos*, tan lamentable como las innúmeras poesías que se escribieron sobre este asunto. Poco después formó en la guardia de honor del conde de Artois (más tarde Carlos X de Francia), que venía a visitar nuestro país.

Su prestigio se consolidó en la más temprana juventud, obteniendo cargos de importancia. Fué Socio Literato de la Vascongada, y de número de la Matritense; Académico de la Historia, en 1786 (ó 1787); Académico de Honor de la de San Fernando (1789), etc.

En 1790 comenzó a escribir las sátiras tituladas *El peso duro* y *Proclama de un solterón*, que tanta fama habían de darle. Su nombre comenzó a sonar entre

los literatos madrileños y entre los científicos, con motivo de sus publicaciones técnicas. Siendo teniente de navío auxilió a don Vicente Tofiño a redactar su *Atlas Hidrográfico*, dibujando numerosos mapas y cuidando de proporcionarle detalles de gran interés.

Al estallar la guerra con Francia (1793), embarcóse en Cartagena en el «San Fulgencio», que mandaba don Antonio Escaño. Incorporado su buque a la escuadra de Lángara, participó en varias acciones, como la de la ocupación militar del puerto de Tolón. Después desempeñó varias comisiones militares en Génova y Cerdeña, pasando a Murcia y a Sevilla, recogiendo monedas, lápidas e inscripciones romanas, a las que era muy aficionado. En 1794 aspiró sin fruto al cargo de Director del Seminario de Nobles, cargo que tenía cinco pretendientes.

En 1799 Jovellanos le nombró individuo de la Junta de Instrucción pública, siendo en este mismo año destinado al puerto de Tarragona, como comandante de su apostadero, para disponer el embarque de tropas destinadas a la conquista de Menorca. Al siguiente año le hallamos en Guipúzcoa, desempeñando varias gestiones oficiales, aprovechando su estancia en las Vascongadas para investigar en los archivos y dedicando sus ocios a la redacción de biografías de hombres célebres. En 1804 fué nombrado Director de la Academia de la Historia y de la Sociedad Económica de Cádiz.

Durante la Independencia, siendo capitán de fragata, su actividad se acrece, distinguiéndose en numerosas acciones de mar y tierra. En el recién liberado Madrid de 1812, publicó un «Diario Militar» para excitar el valor castrense de los españoles que luchaban contra el invasor. En este año fué nombrado Académico honorario de la Lengua (2 de junio. De número lo fué el 22 de marzo de 1814).

Ocupado nuevamente Madrid, huyó a Sevilla y Cádiz y fué empleado por la Regencia en la Junta de Instrucción pública.

En Cádiz llevó una vida de intensa actividad, siendo diputado suplente por la provincia de Madrid, apoyando con ardor la Constitución que se estaba gestando. Hallándose en Huelva, compuso la epístola *Al Sr. D. Angel de Saavedra*, su gran amigo, que empieza:

Angel, fugaz la vida se escabuye (sic),

y otra basada en las aficiones taurómacas del joven poeta: *Al torero Saavedra, alias el Pillo Cordobés, poeta esclarecido* (1815), además de otros romances, cantilenas y poesías de circunstancias, casi todas ellas perdidas.

En Sevilla, en donde se hallaban en 1814, al parecer confinado, sintió reverdecer su afición investigadora, recogiendo preciosos datos de Colón, Núñez de Balboa, Cortés y otros conquistadores, en el archivo de Indias. Compuso un *Discurso sobre Educación*, premiado por la Sociedad Económica sevillana, el cual, debido a las ideas emitidas, no pudo ver publicado. También escribió una *Vida de Ercilla* y un análisis de *La Araucana*, presentado a la Academia Española.

Durante el tiempo que Fernando VII gobernó despóticamente, tuvo que esconderse en varias poblaciones de Andalucía. Al restablecerse el sistema constitucional fué nombrado diputado por Madrid, en donde vivió colmado de honores y de cargos. Pero en 1820, a causa de su liberalismo, fué detenido. En este mismo año publicó *Los ilustres haraganes, o apología razonada de los mayorazgos*, que mereció apasionados comentarios.

Vargas Ponce falleció el 6 de febrero de 1821 (1831, dice erróneamente el marqués de Molins). El «Diario Científico, Político y Mercantil», de Barcelona, correspondiente al 2 de abril publicó una oda *A la muerte del Apóstol de la Ilustración pública, don José de Vargas y Ponce, diputado a Cortes por Madrid, su buen amigo J. M. B.* Todos los periódicos registraron su muerte, encomiando

al escritor, al militar y al hombre de ciencia, y no pocos poetas le dedicaron sentidas composiciones.

«Conocido y admirado en la república de las letras desde sus juveniles años..., promovedor constante de las luces con la voz y con el ejemplo, idólatra de la gloria de la nación, víctima de su patriotismo en la fatal época del mes de mayo de 1814, restituido a la Corte y a sus ocupaciones académicas por los acontecimientos del último año, y nombrado por segunda vez representante de la nación en las Cortes; ha fallecido en la cumbre del honor a que puede llegar un ciudadano, entre continuados afanes y tarcas en servicio y obsequio de la patria. Sus numerosos amigos recuerdan con lágrimas el candor, la ingenuidad y la indulgencia de su carácter; los cuerpos de que era individuo y las Cortes mismas su aplicación e incansable laboriosidad...» (*Memorias de la Acad. de la Historia*, 1821, VI, LXXII). Las *Memorias* de 1832 (tomo VII, pág. VIII) acusan recibo de la manda hecha a la Academia de sus papeles manuscritos, consistentes en muchos legajos de extractos, documentos y apuntes sobre Vascongadas, Valencia y Murcia, sobre el desafío de Carlos V con Francisco I, sobre las vidas de Elcano, Oquendo, Pedro Navarro, Hugo de Moncada y Hernán Cortés. Es una colección de cincuenta y ocho volúmenes manuscritos y numerosos pergaminos de la Edad Media.

Vargas Ponce era un hombre ocurrente y simpático, muy infantil y dado a la paradoja. Sus camaradas llamábanle familiarmente «El poeta Vargas». Como Cadalso, vale más su vida que su obra. «Tenía bellísimas cualidades — escribe Cambiasso: *Dicc. Geográf. de la Isla de Cádiz* —, y sus propios talentos no eran, a sus ojos, sino derechos que había adquirido para ser más modesto.» Fernández de Navarrete *(Noticia biográfica)* le distingue con los epítetos de «genio candoroso, franqueza sin cautela, aplicación sin límites, laboriosidad».

Era, sí, el arquetipo de la laboriosidad. Tenía tiempo para todo. Sostuvo copiosa correspondencia. Fué notable humanista y compuso libros de historia, literatura, náutica y crítica, como también algunas piezas teatrales. Acopió una importante colección de monedas, inscripciones y lápidas romanas en Cartagena, que donó al Ayuntamiento de aquella ciudad. Muchos de sus papeles pasaron a manos de la novelista doña Celicia Böhl de Faber y de sus entrañables amigos el duque de Rivas y don Martín Fernández de Navarrete.

Como prosista es sumamente original, aunque se inclina con exceso a la paradoja y a la redundancia. Por este motivo le escribió Jovellanos en carta fechada en 1799: «¿Cómo es que usted no ha fijado su estilo propio? Yo no puedo observarlo sin dolor, pero ello es cierto: cada obra que sale de la pluma de usted, tan facundo, tan fácil, tan igual cuando habla, cuando escribe, cuando discurre con sus amigos, no es igualmente fácil, igual y facundo cuando compone. ¿Me encargaré de la respuesta? Es fácil y breve. Usted es uno cuando habla o escribe, y otro cuando compone; allí es usted Vargas; aquí otro que huye de Vargas, o quiere encaramarse sobre él. En una palabra, usted no se ha formado estilo propio, sólo porque se ha empeñado en apropiarse el ajeno».

En 1818 fué recibido individuo de la Sociedad de A. del País de Sevilla, pronunciando e imprimiendo una *Alocución* «que la Academia (de la Historia) considera como lo mejor que ha producido la fecunda pluma del señor Vargas, ya se atienda al lenguaje y estilo, ya la originalidad de su plan, ya las eruditas noticias históricas que contiene acerca del estado antiguo y moderno de la riqueza e industria sevillanas» (*Memorias Acad. Hist.* 1821, VI, XXXII).

En su *Declamación contra los abusos...* hay intuiciones que asombran, hallazgos felices, opiniones luminosas, fruto de un cerebro moderno, algunas de las cuales hacen escribir a don Ramón Menéndez y Pidal (*Poema del Cid*, Clásicos Castellanos, p. 53): «Es verdaderamente chocante que Vargas Ponce pudiese en 1791 sentir francamente el «exquisito sabor de antigüedad» del *Poema* (del

Cid), comparar sus epítetos a los homéricos y leer la obra «con una grata conmoción». La *Declamación* salió anónimamente. Inserta en ella trozos de poesía de nuestros mejores autores y está hecha —selección y original— con el buen gusto que caracteriza al docta.

Descripción de las Pithiusas. —«Iba embarcado en la expedición científica del brigadier don Vicente Tofiño, como he visto en el borrador del citado Vargas, que antes de imprimirlo pasó a mi difunto hermano para su corrección, con otras noticias que le había pedido de antemano» (Carta de don Antonio Ramis a don Joaquín María Bover, Mahón, 20 febrero 1831. «Rev. de Menorca», 1908, III, 304). Son tres descripciones geográficas que llevan al final sendas reseñas históricas y tres cuadros estadísticos. Estudia la topografía, el carácter de sus habitantes y su historia desde los Cartagineses hasta 1782, con la conquista de los españoles al mando del duque de Crillón.

José Somoza

Este singularísimo ingenio, tan bueno como desconocido y malogrado, nació en Piedrahita, provincia de Ávila, el 29 de octubre de 1781, siendo sus padres don Ignacio de Somoza y Carvajal, hombre de gran prestigio en la provincia y muy amigo del conde de Cabarrús, y doña Juana Martínez Barrientos. Cuando contaba seis años de edad se estableció la familia en Salamanca, en donde un hermano de José llamado Juan estudiaba Filosofía.

Adolescente, perdió a sus padres y el muchacho, abandonado a sus instintos, fué una bala perdida. Apuró todos los vicios, bebió todas las teorías filosóficas y frecuentó todas las esferas sociales, recorriendo Castilla y aun gran parte de España en compañía de toreros, cómicos y vagabundos. Cansado al fin de ese ajetreo propio de los años mozos, se retiró a su casa de Piedrahita y se afanó en recuperar los años perdidos, dedicándose al estudio y a la lectura con pasión.

En Piedrahita el duque de Alba poseía un espléndido palacio de estilo italiano, con vastos jardines versallescos, estatuas y fuentes famosos en toda España. Durante largos meses del año le habitaba la duquesa María Teresa Cayetana, «en quien la naturaleza había personificado tan hermosamente la beneficencia; y digo la naturaleza; el arte nada había hecho en su favor», según palabras del propio Somoza. Esta dama, que era nieta del 12.º duque don Fernando, fundador del palacio, acogía durante la canícula a artistas tales como Meléndez Valdés, el comediógrafo don Ramón de la Cruz y a los pintores Bayeu y Goya, entre otras distinguidas personalidades, todas las cuales intimaron con Somoza, ganados por su extraordinaria simpatía, su cultura y su ingenio.

Cumplidos los veinte años, fué a residir a la Corte durante una temporada. Él mismo nos dice, en su *Noticia biográfica*, que Goya aplaudió las caricaturas que hacía y que el severo Jovellanos «soltó alguna vez la risa oyendo las canciones picarescas que cantaba a la guitarra». Pero la Corte le aburría sobremanera. Prefería el campo, y esto que no era amigo ni de la caza ni de la pesca, ni tan siquiera de la agricultura. Regresó a Piedrahita, en donde poseía una magnífica heredad llamada «La Pesqueruela», dedicándose a sembrar el bien a manos llenas, repartiendo generosamente gran parte de su herencia a sus familiares. «El querer ser muy rico —escribía en una ocasión—, me parecía tan absurdo como el querer ser muy gordo el que tiene unas carnes regulares.»

Desde joven era volteriano y afirmaba seriamente que tenía trato con los espíritus, lo que le acarreó un proceso de la Inquisición; y gracias a los buenos oficios de la duquesa, su amiga, pudo librarse de la cárcel. Lo cierto es que era un redomado irónico.

Cuando la invasión francesa tomó las armas para defender la Independencia, abandonando las filas a causa de la enfermedad de un hermano suyo. Refiere el propio escritor que los franceses le atribuyeron la sublevación del Regimiento Real extranjero, que se había pasado al enemigo, siendo apresado por orden del general Hugo (padre de Víctor Hugo); resistióse al ir a prenderle un piquete, y un soldado le dió un bayonetazo en la pierna. Al verle herido el general, que era gobernador militar de Ávila, le salvó la vida con la condición de que no hiciese armas contra los franceses, cosa que cumplió.

En 1814 el arcediano de Ávila llamado Cuesta, emigrado en París, dirigióle una carta, que fué interceptada y entregada al ministro de Fernando VII Lozano Torres, siendo por esta causa apresado y conducido a Ávila, sobreseyéndose la causa incoada por este motivo, debido a no encontrarse nada en contra suya. En 1823, caída la Constitución, se le apresó de nuevo, junto con su hermano, siendo encerrados en la carbonera de la cárcel de Ávila, por hallarse ésta repleta de detenidos, saliendo a los pocos meses en un estado deplorable: él enfermo de mal de piedra y su hermano, ciego.

En 1834 fué procurador a Cortes por Ávila y en 1836 diputado para las Constituyentes. Durante el resto de su vida vivió con su hermana María Antonia, viuda con muchos hijos. Su hermano había muerto en 1820.

En la edad provecta se dedicó a escribir páginas costumbristas. Permaneció célibe, «y no porque aborrezca a las mujeres», según decía, recogiendo a una niña, Cecilia, huérfana del diputado Núñez, amigo suyo. Al morir ésta muy joven, Somoza experimentó una hondísima pena, componiendo un *Epitafio a Cecilia*.

Falleció el 11 de octubre de 1852, no dándosele sepultura eclesiástica «porque no cumplía con la Iglesia», y porque había escrito un artículo conversando con su hermana sobre la vida futura. Fué exhumado por propia voluntad en su finca de «La Pesqueruela».

Sus *Poesías* se editaron en 1832 y 1834, en dos tomos. Pío Baroja dice en *Las horas solitarias*, que posee una correspondencia de don José de Somoza dirigida a la mujer del protestante madrileño Luis Usoz del Río.

Escribe Quintana en la dedicatoria que le hizo del cuarto tomo de sus *Poesías selectas castellanas:* «Hay en las sierras y soledades de Piedrahita un hombre que reúne al corazón más afectuoso y sensible la razón más fuerte y despejada; que cultiva las Musas y la filosofía con ardor, y es dichoso con ellas, porque las cultiva para su propia felicidad y no para la fama; que ha sabido despreciar los empleos y los honores por no dejar su retiro, y sacrificar este retiro al servicio público cuando ha sido menester; que sabe contemplar el espectáculo sublime que la naturaleza le presenta en su soledad, y sacar de esta contemplación pensamientos grandes y profundos, sentimientos elevados y generosos, que él expresaría, si quisiera, con la energía de Ossian y con la pluma pintoresca de Thompson».

Era un hombre modesto que tenía el orgullo de su modestia. Creía que la vida nada podía enseñarle y vivía aislado del mundo y de lo que él consideraba codicia de los mortales para escalar prebendas. A cada paso nos habla de su repugnancia en aceptar honores que se le ofrecían envueltos en cartas afectuosas de magnates y políticos. En 1820, al restablecerse el régimen constitucional, fué nombrado Jefe Político (gobernador) de Ávila, cargo que declinó; el rey insistió en su orden y Somoza volvió a renunciarle a los seis meses; no siendo admitida su renuncia, hizo con este motivo un viaje a Madrid, siendo recibido por el ministro Argüelles, que quedó al fin convencido de sus razones, condecorándole con la cruz de Carlos III, que jamás ostentó. «El defecto mayor de mi carácter — confiesa — ... ha sido una inclinación irresistible a la burla y al epigrama en la conversación.»

Al publicar su tomo de *Poesías*, el obispo de Ávila condenó públicamente el libro. Somoza fingió someterse, briboneándose de la decisión del prelado. Por burlarse se burló de todo, incluso de sí mismo. En el fondo era un espíritu superior que vivía desencantado.

Sus obras en prosa son, al decir de Cueto (I, CCXXXVII), «cuadros de costumbres, antecedente de Fernán Caballero. Su estilo es llano, familiar, correcto, con rasgos humorísticos de primera calidad, amenizados con pensamientos que demuestran su profundo conocimiento de las flaquezas del mundo».

La obra titulada *Recuerdos e impresiones de Somoza. Una mirada en redondo a los sesenta y dos años* (Piedrahita, 30 octubre de 1834; editada en Salamanca en el mismo año), es una autobiografía parecida a la *Vida* de Torres Villarroel, aunque exenta de la picardía del catedrático salmantino. Refleja el carácter burlón y acusa una gran sinceridad y crudeza. No cela sus defectos, de los que a veces suele enorgullecerse. Así, por ejemplo, manifiesta que el conde de Cabarrús y su padre le quisieron emplear en un negocio, y dice: «Cuando reflexioné que tenía que hacer cuentas, yo, que no he podido aprender la tabla de multiplicar, me negué a ser empleado en la empresa». En ocasiones parece un precursor de Larra y de la Generación del 98, especialmente de Baroja.

No cesa de advertir que vive contento en su retiro: «Yo cuento por feliz todo momento en que puedo decirme: no estás mal. Digo, pues, que en mi vida han superado «los ratos no malos a los ratos malos... El que sabe el tropiezo de la vanidad, cuenta con que todo el mundo le dejará ir en paz por su camino. Los hombres, cuando no se les humilla, no exigen ni siquiera que se les haga bien; se dan por muy contentos de que no se les haga mal».

Sus ideas son incisivas, propensas a la polémica: siempre habla para alguien, siempre procura poner al descubierto los defectos de la sociedad. Véanse estos dos ejemplos: «No me deslumbró la carrera militar porque vi en ella luego una alternativa odiosa de obedecer sin pensar o de mandar sin razón». «Los griegos alzaron estatuas hasta de los luchadores y las prostitutas porque la celebridad daba su mérito; mas las virtudes modestas nunca tuvieron la gracia suficiente para ser miradas sobre un pedestal.»

Otros escritos de Somoza son: *Mi primera sensación benéfica*, que es un relato de infancia, muy bello y de gran ejemplaridad; *Usos, trajes y modales del siglo XVIII*, interesante documento para el estudio de la indumentaria y de las costumbres; *La duquesa de Alba y Fray Basilio*, que trata de un episodio cómico acaecido en Piedrahita a la duquesa María Teresa; *El retrato de Pedro Romero; La vida de un diputado a Cortes*, en forma de carta a su hermana, muy ocurrente y de fina crítica, que parece obra de Larra; *El Risco de La Pesqueruela*, episodio de 1814, que refiere las persecuciones de que fué objeto a causa de sus ideas liberales, y *Las funciones patrióticas de Castilla en 1835*, sátira muy bien escrita.

Bartolomé José Gallardo

La vida y la obra de ese inquieto escritor es un rosario de saltos, una efervescencia constante, un remolino de inquietudes. Ningún otro hombre en su siglo excitó más cantidad de opiniones ni jamás los poderes públicos se sintieron tan profundamente excitados por causa de un ciudadano. Su carácter atorbellinado y contradictorio llevó tras sí el escándalo. Su sangre excitaba la inquietud, el frenesí, el anhelo combativo. Es personaje de novela, cuya vida intensa parece imposible encajar en un solo hombre. Reúne en sí, y aun acrecidas con respecto a la de sus semejantes, la desfachatez de Torres Villarroel, la bilis de Forner, la capacidad de trabajo de Jovellanos, la vanidad de Huerta e Iriarte y el orgullo de todos. Alma caudente y embriagada, jamás se detiene ante un

juicio, por descarnado que sea. El eufemismo, la política, la prudencia o el temor son, para él, palabras vacías de sentido. Sus dardos satíricos no son lanzados de refilón, solapadamente, sino que van directos y certeros al objetivo. Cuando ataca da el pecho, y no muestra la contracción acostumbrada y terrorífica del airado, sino que todo su rostro se transfigura en una amplia y estentórea carcajada.

Nació Gallardo en Campanario (Badajoz) el 13 de agosto de 1776. Sus padres eran don Juan Lorenzo y doña Ana Lucía Blanco, labradores. Estudió Filosofía en Salamanca, distinguiéndose ya por su carácter inquieto, su jovialidad y una gran predisposición literaria. Comenzó su carrera escribiendo una defensa de las *Poesías*, de Iglesias, recogidas por el Santo Oficio, y publicando un periódico titulado «Soplón al Diarista de Salamanca»: es decir, pura polémica.

Su familia quiso que fuese sacerdote, pero él se negó a ello, marchando a Madrid, en donde se costeó la carrera de Medicina, que nunca ejerció. En la Corte fué amigo de Campany y de otros escritores que le ayudaron, entrando en la redacción de algunos periódicos y siendo nombrado profesor de francés de los pajes del rey. Por este tiempo reimprimió *El rapto de Proserpina* de Claudiano, traducido por Francisco de Faria, y tradujo el *Discurso* de Mr. Mihert sobre la conexión de la medicina con las ciencias físicas y morales.

Cuando la Independencia, fué patriota y liberal. En Sevilla pretendió formar parte de la redacción de «El semanario patriótico», pero ni Quintana ni Blanco aceptaron tan colaboración, por lo que les guardó una profunda enemistad, Después, al pasar a Cádiz, fué oficial mayor del «Diario de Sesiones» y Bibliotecario de las Cortes.

En 1811, con motivo de una paliza propinada por el teniente coronel don Joaquín de Osma al individuo de la Junta Central don Lorenzo Calvo de Rozas, escribió el folleto titulado *Apología de los palos..., por el Bachiller Palomeque*, que tuvo mucha difusión e hizo temible su nombre.

Pero el gran escándalo de la época fué su *Diccionario Crítico Burlesco*, que originó una tempestad de invectivas e insultos. Un folleto que había salido anónimamente con el título de *Diccionario manual*, en que, bajo la apariencia de defender la religión, atacaba a las Cortes, decidióle a publicar el *Diccionario Crítico Burlesco*, que fué la chispa que encendió el volcán de la polémica más ruidosa del siglo. Un madrileño, Guillermo Anastasio Jaramillo, mandó fijar en las esquinas de las calles de Madrid el siguiente cartel: «Verdadero desafío que para el 27 de este mes de abril a la una del día, frente a la parroquia de San Antonio, emplaza un madrileño honrado al infame libertino, hereje, apóstata y malditísimo Madrileño, monstruo abismo de los infiernos, peor que Mahoma, más taimado que los llamados reformadores, discípulo de la escuela de los abismos». Imprimióse una petición a las Cortes para proceder contra Gallardo, y en sesión de 18 de abril de 1812 se dió lectura a la siguiente calificación hecha por orden de la Regencia por la Junta Censoria de Cádiz: «Que el carácter de este *Diccionario* es impío, y contrario al espíritu de la religión, sus jerarquías, prácticas, ejercicios y costumbres; porque en él se vulnera y lastima desde la cabeza visible de la Iglesia hasta el último ministro suyo, con tanta mayor impunidad, cuanto la cautela y artificio con que está escrito es más oculto...; que el modo sagaz y estudiado artificio con que dora su veneno, lo hace tanto más temible y peligroso, cuanto que con la misma mano con que hiere cubre su agresión, cautelándola y recatándola socolor de declamar contra abusos, reformas, corruptelas, y quitar supersticiones...; que su estilo interesante, castizo lenguaje y divertidas invectivas lo hacen tan grato al oído y al entendimiento, como funesto al corazón, a quien seduce y corrompe...; que su objeto y fin no parece ser otro que el de atacar la religión cautelosamente, y sin contra-

decir abiertamente ningún dogma, ni defender a las claras ningún error condenado por la Iglesia...; que debiendo ser tratados los puntos concernientes a la religión con aquel decoro y respeto..., comete una profanación...; que no correspondiendo a la Junta el pronunciar una censura teológica, por ser ésta privativa de la Iglesia y de los pastores que la representan, no se cree facultada para declarar herético ningún escrito. Por unanimidad de votos declaró... que el *Diccionario Crítico Burlesco* es en primer lugar subversivo de la ley fundamental de nuestra Constitución, que señala la religión católica por la única sola nación española: en segundo lugar, que es atrozmente injurioso a los ministros de la Iglesia y a las órdenes religiosas; en tercer lugar, contrario a la decencia pública y buenas costumbres, y por tanto comprehendido en los artículos 4 y 18 de la Ley de Libertad de Imprenta, por lo que debe ser detenido». Entre sus principales artículos hay que citar: *Bonaparte*, *Democracia*, *Fanatismo*, *Frailes*, *Franciscasones* (citando entre ellos a Urquijo, a Llorente y al padre Estala), *Jansenistas*, *Jesuítas* (de cuya Compañía hace una breve historia, incluyendo un poema jocoso titulado *Los ejercicios de San Ignacio o la Penitencia de los Teatinos*), *Liberales*, *Libertad* (se refiere a la de la Imprenta), *Obispos*, *Papa* (en que se muestra irreverente y procaz) e *Inquisición* (a la que fustiga grandemente) terminando con este artículo.

La Inquisición lo prohibió «por contener proposiciones respectivamente falsas, impías, heréticas, temerarias, erróneas *piaurum aurium*, ofensivas e injuriosas al Estado eclesiástico, secular y regular, al Santo Oficio, etc.».

Con arreglo a lo acordado en la sesión secreta de las Cortes del 1812, se leyó en la del 20 de abril la siguiente resolución que en aquélla se tomó: «Que se manifieste a la Regencia la amargura y sentimiento que ha producido la publicación de un impreso titulado *Diccionario Crítico Burlesco*, y que en resultando comprobados debidamente los insultos que pueda sufrir la religión por este escrito, proceda con la brevedad que corresponde a reparar sus males con todo el rigor que prescriben las leyes, dándose cuenta a S. M. de todo para su tranquilidad y sosiego» («Diario de las Cortes. S. M.» es la Regencia).

El mismo 20 de abril Gallardo se constituyó voluntariamente preso, en el castillo de Santa Catalina, siendo muy visitado por sus amigos y correligionarios. En el «Diario Mercantil de Cádiz» (2 marzo) escribió la poesía siguiente:

Por puro siempre en mi fe,
y por cristiano católico,
y romano y apostólico
firme siempre me tendré:
y aunque encastillado esté,
aunque más los frailes griten,
y aunque más se despepiten,
mientras que de dos en dos,
en paz y en gracia de Dios
los ángeles me visiten...

Alude, opina Menéndez y Pelayo (*Heter.* III, 453) a la visita que le hizo una señora muy principal.

El escándalo va creciendo en proporciones gigantescas. Gallardo trata de echar leña al fuego redactando una *Contestación del Diccionario crítico-burlesco a la primera calificación de esta obra expedida por la Junta Censoria de la provincia marítima de Cádiz* (Cádiz, Imp. Tormentaria, 1812). La Junta reúnese de nuevo, y deja a Gallardo por imposible: le absuelve, sumiendo a los adversarios en un mar de confusiones y de indignación, no cesando éstos en sus ataques hasta que el proceso torna a sustanciarse por las Cortes en la sesión del 21 de julio, en que el diputado Ostolaza propone que la Regencia proceda en consonancia con la Junta provincial de Censura y se condene a Gallardo. El diputado Lera ataca al *Diccionario* en un largo discurso, diciendo que contenía propo-

siciones «erróneas, impías, escandalosas, ofensivas de los piadosos oídos, subversivas de los sencillos y que sabe a herejía». Los diputados conde de Toreno, Gallego y Golfín nadan entre dos aguas, defendiendo pálidamente al acusado. En la sesión del 12 de noviembre el diputado Simón López resucita el debate proponiendo que se separe a Gallardo del cargo de Bibliotecario del Congreso y que la Regencia repare los males que por este escrito sufre la religión. El 20 de noviembre se origina un nuevo debate. Golfín defiende a Gallardo, el cual «sufre en silencio, padece su honor y buen nombre y hasta su misma vida está expuesta a ser sacrificada por la mano de algún fanático». Simón López se escandaliza y se indigna al oír la palabra «fanatismo». Pide justicia: «El que ultraja a la religión es enemigo de la sociedad: todo ciudadano tiene derecho a pedir su castigo». Historia el proceso, diciendo que la Junta provincial moderó su primera censura suprimiendo las palabras de «subversivo» y «atrozmente», pero insistió en los otros puntos de vista. Crece el escándalo, divídense las opiniones y el nombre del autor y de la obra cobra más fama y se convierte en el resorte de la polémica más ruidosa del siglo. Ocho obispos reunidos en Mallorca califican el *Diccionario* de «libelo» atestado de herejías, anatematizándolo y prohibiéndolo bajo pena de excomunión. El obispo de Segovia declara que está sembrado de proposiciones erróneas, escandalosas, ofensivas a los piadosos oídos, subversivas y algunas «sapientes haeresim», prohibiendo su lectura con «excomunión mayor reservativa». El vicario capitular del obispado de Cádiz encarga su calificación a seis doctores los cuales declaran que contiene «disposiciones impías, blasfemas, falsas, temerarias, escandalosas, injuriosas a la religión cristiana, al común de los santos padres y doctores de la Iglesia, a la santa sede y estado eclesiástico secular y regular; formalmente heréticas, fautores de herejía y de cisma, sospechosas de aquélla y de éste, erróneas, cismáticas, próximas a herejía, obscenas, irreligiosas, injuriosas al catolicismo, sospechosas de materialismo, de luteranismo, y próximas a él; de tolerantismo y de verdadero sabelianismo; sacrílegas, malsonantes, infamatorias, contrarias a lo establecido en el Concilio de Constanza contra Wiclef; ofensivas de los piadosos oídos, libelo famoso contra todas las jerarquías del estado eclesiástico, depresivo de sus autoridades, calumnioso e insolente» (Cádiz, 26 octubre 1812). En igual sentido se pronuncia el Cabildo de la Catedral de Málaga el 20 de noviembre, levantándose contra Gallardo una montaña de papeles. Rezaba el «Diario de la Tarde» del día 11 de mayo de 1823:

Ya no existe el Diccionario
Crítico; *sin religión*
que muerta la Inquisición
pensó no tener contrario:
su juicio fué temerario,
sus cálculos inexactos;
porque luego a pocos ratos
de no haber inquisidores,
encontraron sus errores
la horma de sus zapatos.

El periódico titulado «El Filósofo de Antaño», de este mismo mes, escribe «Leed el incomparable *Diccionario* del sol de la Extremadura, y no adoraréis las santas reliquias sin averiguar antes si son o no de algún perro», llamándole más adelante: «Hercúleo, Extremeño Desfacedor de la frailería y enderezador de la clerigalla» (núm. 23). El «Semanario Cristiano Político de Mallorca», correspondiente al 2 de junio de 1814, tacha a Gallardo de «monstruo infernal», advirtiendo: «Alerta, Catalanes; pues se escribe en Madrid que este demonio se ha fugado de allí, con sospechas de que se dirige a nuestro Principado, para ver si podrá convertirle en un infierno con el fuego de sus opiniones incendiarias».

Después de ruidosas discusiones, las Cortes se inhibieron, dando por libre a Gallardo, el cual, en 1814, ante la tempestad que sobre él se cernía, huyó a Lisboa, pasando a Bristol en un buque portugués y de allí a Londres, viviendo con los emigrados Mendizábal, Alcalá Galiano e Istúriz, no regresando a la patria hasta 1820, al restablecimiento de la Constitución, que le repuso en su cargo de Bibliotecario de las Cortes.

Al retirarse de Madrid a Cádiz los Constitucionalistas, sufrió, en 13 de junio de 1823, la pérdida de numerosos trabajos inéditos, entre ellos, según dice, un *Diccionario rítmico*, un *Diccionario de Autoridades*, una *Gramática filosófica de la lengua española*, una *Historia crítica del ingenio español*, un *Diccionario ideopático*, y otros manuscritos más al embarcarse con el Gobierno provisional, debido a que sus enemigos los «serviles» arrojaron al Guadalquivir todo su equipaje.

Durante el Gobierno absolutista fué apresado en Sevilla y en 1830 confinado y estrechamente vigilado en Castro del Río. De esa época son sus diatribas *Cuatro palmetazos bien plantados por el dómine Lucas a los gaceteros de Bayona* (1830), contra Lista y Reinoso; *Las Letras, letras de cambio, o los mercachifles literarios* (1834), contra Hermosilla, Miñano, Lista y Burgos, por lo que fué procesado de nuevo y defendido por el joven abogado don Salustiano Olózaga, y «El Criticón, papel volante de literatura y bellas artes» (1835), en cinco números, con interesantes noticias bibliográficas, críticas de obras clásicas y ataques a sus adversarios Quintana, Reinoso y Durán.

En 1837 fué diputado a Cortes por Badajoz, y al año siguiente se le quiso expulsar de su cargo de Bibliotecario de las Cortes, por lo que se defendió con su modo peculiar, atacando a sus enemigos.

En otoño de 1843 pasó una larga temporada en Cádiz, siendo gran amigo del erudito cordobés don Luis María Ramírez y de las Casas Deza y del escribano de Cádiz don Joaquín Rubio, con quienes libró correspondencia copiosa. También intimó con el erudito extremeño don Tomás García Luna.

Los últimos años de su vida los pasó en la biblioteca del Escorial y en su casa de campo «La Alberquilla», viviendo una existencia inverosímilmente frugal, alimentándose con sopas de leche. Llenó su casa de joyas bibliográficas, de libros y de fichas. Aún tuvo arrestos para polemizar con don Adolfo de Castro y don Serafín Estébanez Calderón a propósito de *El Buscapié* de Castro, falleciendo en Alcoy en septiembre de 1852. Sus papeletas pasaron a la Biblioteca Nacional y fueron coleccionadas por los señores Zarco del Valle y Sancho Rayón en el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, premiada por la Biblioteca Nacional. Para dar una idea del volumen de este trabajo, bastará decir que contiene 4.585 papeletas de obras, en su mayoría con juicios críticos.

Gallardo era un hombre alto, cenceño. Llevaba siempre un viejo redingote de color indefinible y un sombrero de hule. «Era altísimo, flaco, desgarbado, amarillento, siendo de notar en su rostro la viveza de los ojos, así como la regular longitud de sus abanicadas orejas» (Peréz Galdós: *Cádiz*). Vanidoso hasta la enfermedad, independiente, leal y amigo de sus enemigos. «Es de aquellos literatos que presumen de sí mucho más de lo que son y que quieren avasallarlo todo» (Puigblanch, *Opúsculos*, II, 316). Su lengua era suelta y tiraba siempre con bala. Tenía verdadera pasión por los libros, que degeneró en cleptomanía, por lo que Estébanez Calderón de dedicó aquel célebre soneto:

Caco, cuco, faquín, bibliopirata,
tenaza de los libros, chuzo, púa,
de papeles, aparte la ganzúa,
hurón, carcoma, polilleja, rata;
uñilargo, garduño, garrapata
para sacar los libros, cabria, grúa,
Argel de bibliotecas, gran falúa
armada en corso, haciendo cala y cata.
Empapas un archivo en la bragueta,
un Simancas te cabe en el bolsillo,
te pones por corbata una maleta;
juegas del dos, del cinco y por tresillo,
y al fin te beberás, como una sopa
llena de libros, Africa y Europa.

Vivió solitario entre sus papeles, despreciando los honores. Dice en «El Criticón»: «Declaro aquí, en ley y en conciencia; que no hay silla curul, palacio, ni alto puesto a que yo no anteponga mi rincón, mi llano escaño y la independencia de mi alma, libre como el éter de los cielos».

«Escritor cáustico sin aticismo, de renombre en un tiempo, desproporcionado a su valer, ardoroso y violento en las luchas políticas, celoso de las tradiciones patrias al punto de imponer nombres castizos, desterrando los exóticos que llevaban sociedades revolucionarias...» (José Godoy Alcántara, *Ensayo de una bibliot... Gaceta*, 17 julio 1864).

Diccionario Crítico-Burlesco. — El pretexto de esta obra es para combatir la compuesta por los diputados Freire Castrillón y Justo Pastor Pérez, con el seudónimo de «Un escritor antiliberal», obra que se había atribuido al canónigo Ayala, intitulada *Diccionario razonado manual para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación han nacido en España.* Gallardo se descuelga con una serie de invectivas que pusieron al rojo la animadversión de liberales y antiliberales.

Quien más se ensañó con él fué el «Filósofo Rancio» (padre Alvarado), diciendo entre otras muchas cosas: «Inmortal... Llámole inmortal (al *Diccionario*), usurpando el sentido en que se dice que no puede morir lo que nunca vivió (*Carta* 31); «Gallardo..., porto-casamentero de substantivos y adjetivos» (*Carta* 27); «Gallardo mío, flor y nata del liberalismo, oráculo de toda la familia de tu pelo, y maestro de capilla de los presentes, pretéritos y futuros danzantes» (*Carta* 33); «El piadoso, el justo, el circunspecto, el modestísimo y religiosísimo Gallardo» (*Carta* 33). El padre José Aragonés le criticó duramente en unas *Cartas firmadas* con el seudónimo de «El Filósofo Arriconado» (1820 y 1823).

El *Diccionario* está escrito en un estilo abundante, y con un léxico riquísimo, neologizando a cada punto y habilitando voces y giros sacados de nuestros clásicos más conspicuos. Es uno de los mejores estilistas del siglo.

Apología de los palos dados al Excmo. Sr. D. Lorenzo Calvo de Rozas. La primera edición la firmó en Cádiz el 18 de febrero de 1811. Habla en ella de la Junta Central y de la libertad de imprenta que se acababa de decretar y que exasperó a don Lorenzo Calvo. Este era liberal, intendente del Ejército de Aragón e individuo de la Junta Central Gubernativa del Reino, en 1808, por lo que Gallardo le vapulea de lo lindo, diciéndole entre otras cosas:

Tú te metiste,
frayle mostén:
tú lo quisiste,
tu ten con ten.

Calvo de Rozas era madrileño e Intendente del Ejército y Reino de Aragón. En 1810 fué arrestado, con su mujer, por orden de la Regencia del Reino, a casua de unas cuentas poco claras, escribiendo el papel titulado *Patriotismo perseguido*, en que protesta de tales medidas y alude a Gallardo y a otros enemigos suyos.

«El Criticón, papel volante de literatura y bellas artes». — Salió a principios de 1835, y vieron la luz ocho números densos, eruditos, con censuras críticas y sátiras contra Reinoso, Quintana, Durán, Bretón de los Herreros. Contiene poesías y obras antiguas, un auto de Juan del Encina: *Triunfo de Amor*, una farsa y una comedia de Lucas Fernández, numerosas noticias bibliográficas, que demuestran la enorme cantidad de datos que atesoraba el autor. Lo suspendió en 1836 y lo reanudó en 1860.

Antonio de Capmany

Don Antonio de Capmany y Surís de Montpalau vió la luz en la ciudad de Barcelona el 24 de noviembre de 1742. Descendía de una familia ampurdanesa.

El abuelo, don Guillermo Capmany, era tan partidario del Archiduque, que prefirió perder sus bienes, confiscados por Felipe V, a abjurar de sus ideas y a suscribir la capitulación de Gerona que le presentó el duque de Noailles, pues era primer Jurado y Comandante de la Milicia Urbana de aquella ciudad. El padre de don Antonio, don Jerónimo, había nacido, en 1708, en la villa de San Feliu de Guixols y era caballero. La madre, doña Gertrudis Surís, era de la misma población y poseía varias fincas rústicas y urbanas en ella y en la ciudad de Gerona. El apellido Capmany *(Caput Magni)* dió lugar a un pueblo del Alto Ampurdán. Estudió Humanidades y Lógica en el Seminario Conciliar Tridentino, o Colegio Episcopal de Barcelona. Terminados éstos, fué cadete en el regimiento de Dragones de Mérida, ascendiendo a Subteniente cuando en 1762 estalló la guerra de Portugal, en la que tomó parte. En 1770 abandonó el ejército y contrajo matrimonio con una señorita de Utrera llamada doña Gertrudis de Polaina y Marqui. Vivió algunos años en esta población, entregado afanosamente a sus estudios. Al fundarse las poblaciones de Sierra Morena, Capmany fué a su tierra y llevó de ella varias familias catalanas a colonizar las montañas andaluzas. Vivió en la Carolina y en 1773 pasó a residir a Madrid, donde fué considerado por su trato afable y su cultura, relacionándose con lo más selecto de la Corte, siendo Académico de la Historia en 30 de noviembre de 1775 y enfrascándose en la redacción de su *Historia del Comercio, Marina y Artes de Barcelona*, para lo cual en 1778 la Junta de Comercio de Barcelona envió a Madrid un carro de papel para su impresión y dos años después se le hizo una remesa de seis mil reales de vellón «para gastos de imprenta», decidiendo, además, otorgarle una pensión de tres mil reales y concederle cuatrocientos ejemplares de los mil quinientos que se editaron. En este tiempo estaba empleado en la Contaduría general de Correos, pasando una vida estrecha.

Después ocupó altos cargos y obtuvo brillantes encomiendas. Perteneció a las Academias Española y de Buenas Letras de Barcelona y de Sevilla, siendo desde 1790 Secretario perpetuo de la de la Historia. Por R. O. fué nombrado colector y editor de los tratados de los reinados de Felipe V, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV, que publicó, en Madrid, en 1800.

En 8 de noviembre de 1806 ofrece su pluma a Godoy y lo repite el 12 del mismo mes, aconsejándole cuardezca a ultranza el espíritu nacional y fomente el espectáculo de las corridas de toros. La indiferencia del príncipe de la Paz le exaspera y hiere su inmensa vanidad. Al invadir los franceses nuestra península, aterrorizado por las matanzas de la Moncloa, el 3 de mayo escapa de Madrid, abandonando a su mujer y a su nuera, que se hallaban postradas en cama, pasando a Córdoba y residiendo en varias poblaciones andaluzas. En Sevilla redacta la «Gaceta Oficial» (diciembre 1808) y publica un folleto *Centinela contra franceses*, que contiene himnos guerreros, sarcasmos y chocarrerías.

Desde esa época se inicia en Capmany una nueva modalidad: la política. Fué varias veces diputado, desde 1810. Si bien tenía dotes de gobernante, faltábale una cualidad intrínseca, y mucho más en aquellos tiempos, para poder triunfar: la elocuencia. Abogó por la depuración de los cargos y atacó los abusos administrativos, solicitando de las Cortes de 1810 que ningún diputado pudiese beneficiarse de su situación. El 10 de diciembre de este año, al anunciarse el casamiento de Fernando VII, propuso a la Asamblea que «ningún Rey de España pueda contraer patrimonio sin previo conocimiento y aprobación de las Cortes». En 1 de agosto de 1811 combatió la reglamentación de las guerrillas y el 1 de marzo del propio año trató de la disciplina militar, levantando una tempestad de discusiones. Afirmó que la guerra de la Independencia debía llevarse a cabo con furor y advirtió que la indiferencia era un crimen y la mediana energía otro crimen. En la sesión del 11 de agosto de 1812 que la plaza principal de todos los pueblos de España se denominase Plaza de la Constitución y

que se expresase en una lápida. En la del 6 de septiembre pidió se diese el título de «ciudad» a Madrid. Cooperó con eficacia en la redacción de las leyes, procurando, con su criterio y su gran autoridad, refrenar las luchas de los antagonistas políticos, que indudablemente debían reflejarse en los acuerdos tomados por las mayorías. Fué miembro relevante de las Constituyentes, y su consejo muy solicitado y acatado.

En 1813, al asolar el cólera morbo las tierras andaluzas, falleció, víctima de esa peste, en Cádiz, el 14 de noviembre, siendo su muerte muy lamentada por amigos y adversarios, ensalzando la labor histórica, filológica y política de ese catalán que antepuso a su liberalismo toda idea de progreso.

Sobre su tumba se colocó el epitafio siguiente:

Aquí yace
el filólogo
Don Antonio Capmany y Montpalau,
diputado por Cataluña
en las Cortes generales y extraordinarias.
Sus obras literarias y sus esfuerzos
por la independencia y gloria
de la nación
perpetuarán su memoria.
Murió el 14 de noviembre de 1813,
a los 71 años de edad.
R. I. P. A.

Sus restos pasaron a Barcelona en 1854, siendo depositados en la parroquial de San José. El 15 de julio de 1857 fueron trasladados a las Casas Consistoriales y en 1874 a la capilla del Cementerio antiguo.

Tuvo un hermano, don Jerónimo, marino, que murió en la expedición de Argel, autor de un tratado de Matemáticas, en colaboración con don Benito Bails (1772).

Era Capmany un hombre afable, leal y de excesiva buena fe, por lo cual sufrió grandes decepciones. Enamorado en la juventud de la cultura francesa (a tal fin censuró y no permitió la publicación del folleto *Respuesta del Organista de Móstoles...* [1786], porque hablaba mal de Francia), reaccionó más tarde, con motivo de la invasión, siendo uno de sus más acérrimos enemigos. Su prosa se halla tupida de galicismos; pero después va depurándola, hasta convertirla en un modelo. «Su antifrancesismo maniático y estrafalario — dice Alcalá Galiano en *Recuerdos* —, no había llegado al punto a que llegó en 1808, pero era purista, si bien con extrañezas en su purismo, apareciendo el lemosín cuando pretendía el escritor ser acrisolado castellano.» Insiste el mismo Alcalá en su *Historia de la Literatura española, francesa e italiana en el siglo XVIII:* «Siendo catalán y habiendo aprendido a hablar y aun a pensar en su dialecto lemosino, manejaba en cierto modo como extranjero el lenguaje castellano, de lo cual se seguía ser escabroso en su estilo y nada fácil en su dicción». Desde luego, no existe escritor de este siglo que su obra ascienda día tras día hacia la perfección formal con la justeza de la de Capmany. Llega a ser castiza, exenta de toda influencia exterior, de justa expresión, llana y asequible a toda clase de lectores.

Fué acendrado patriota y toda su vida luchó por los ideales que desde la más temprana juventud abrazó con entusiasmo místico. Decía en la sesión de Cortes de 4 de septiembre de 1812, quejándose de que los diputados se ausentasen de la Cámara: «Ninguna enfermedad puedo alegar que me obligue a pedir a V. M. la licencia que se ha servido conceder a tantos señores diputados. Mi

enfermedad no es física, es moral, es enfermedad de amor, de amor a la patria, dolencia que no la curan ni médicos ni medicinas. Deseo no la salud, que a Dios gracias la disfruto, sino la prolongación de la vida sobre mi avanzada edad... Necesito, para dilatar y refrescar mi corazón, besar las piedras de Madrid rescatado, suelo santo que transforma a cuantos la habitan en criaturas de acerado temple».

Tuvo disgustos con Quintana, a causa de su piquillo de envidia. Criticó públicamente a los regentes y ridiculizó a los ingleses por sus trajes, sus costumbres y su afición a los bailes de gitanas, en una carta que fué interceptada y publicada por los franceses, poniéndole en ridículo.

Fué uno de los mejores filólogos del siglo. En 1776 publicó los *Discursos analíticos sobre la formación y perfección de las lenguas y sobre la castellana en particular*, en que afirma que la lengua castellana es insuficiente para la expresión de las nuevas ideas y descubrimientos científicos. Esta obra ha servido de base para otras muchas, pudiendo afirmarse que es una *Gramática histórica* en ciernes. Se divide en cuatro partes: *Origen de las lenguas; Origen del castellano; Imperfección de nuestro idioma*, y *Cualidades gramaticales y su preferencia en este punto a otros idiomas vulgares, y particularmente al francés*. Comienza con un estudio de la primitiva lengua; pero su afán en demostrar que el castellano supera a todas, particularmente a la francesa, le resta mérito evidente, afirmando que ésta es menos sonora, de imágenes valientes, de pompa y cadencia, de carácter épico, de número oratorio, «a causa de sus vocales mudas, de sus sílabas mudas y sordas, de sus terminaciones agrias, de sus monosílabos duros, de su arrastrada y atada construcción, que no admite las trasposiciones del español». Opina que en todo idioma se deben distinguir dos lenguajes, o diccionarios: uno «racional», que incluye el «moral» y es peculiar de cada nación, y otro «científico», o «técnico», que es común a todas. Abomina de los traductores «jornaleros» de su tiempo, que inmiscuyen en nuestro lenguaje términos forasteros. Pasa revista a las lenguas inglesa e italiana, y las compara con la castellana, afirmando que es tanta su riqueza, que el Diccionario de la Academia no ha podido registrar los términos que corren en la voz del pueblo, citando algunos muy corrientes en la actualidad, como *almacenaje*, *cadencioso*, *capitalista*, *cargamento*, *caserío*, *caserón*, *desarme*, *desempaquetar*, *desparpajo*, *edificante*, *estimulante*, *estrepitoso*, y otros, en su mayoría derivados y de origen culto. Aplaude el «estilo natural, flúido y metódico, lleno de solidez, nobleza y de una simple majestad», de algunos escritores de su tiempo. El estilo se va reformando y perfeccionando con la imitación de los clásicos.

Alcalá Galiano y Milá y Fontanals tildan de incompleto este tratado. Seguramente el propio autor lo consideró también, ya que hace seguirle del opúsculo titulado *Formación de la lengua castellana*, que es una historia de nuestro idioma, llena de erudición y de atisbos geniales que recogerán muchos años después filólogos de la categoría de don Ramón Menéndez y Pidal. Dice que en la formación de una lengua hay que tener en cuenta tres aspectos: la etimología de las voces, su material composición y su significación. Al estudiar la etimología de las voces incurre en dos errores: uno de llamar pronombres recíprocos a las partículas *me*, *te*, *se*, *nos*, *vos*, y otro de que el singular de los adjetivos masculinos y neutros se sacan de ablativo, desconociendo la evolución de la forma acusativa latina *um*, *am*, y los dos tipos de flexión latino *us*, *a*, *um*, y *er*, *erum*, *am*. Igual error contiene con respecto al participio activo singular: por ello tiene que forgar muchas veces la flexión nominal. El adverbio *allende* lo hace derivar de la voz latina *aliunde*, en vez de *illu-inde*. Estudia las alteraciones de las vocales y consonantes, y en algunas partes es agudo y demuestra un trabajo inédito. Da ejemplos, pero no sabe deducir las leyes fonéticas, ni habla de la posición del acento, de la articulación y posición de

las letras. Da una lista de las palabras godas, arábigas, lemosinas y francesas. Hace derivar «calma» del germánico, siendo como es de origen griego *(cauma). Mancha* no es germánico, sino que viene del grupo romance de tres consonantes *mancula, macula. Palafrén* tampoco lo es, sino una composición de etimología popular: *para-frenum. Rascar* no procede del germánico, sino del latín *resecare*, etcétera. Llama a las palabras *porque, por lo que, por tanto, tanto que, pues que*, «adverbios confirmativos e ilativos».

La parte II de este opúsculo trata de la composición material de las palabras, y la III del significado y valor de las mismas. Al final advierte que esas observaciones «deben ser miradas solamente como unos informes y sumarios apuntamientos, formados sobre la lectura de nuestro diccionario para aficionar a los extranjeros al cultivo y estudio de la lengua española».

Escribió Capmany unas *Observaciones críticas sobre las excelencias de la lengua castellana*, que forman el prólogo de su *Teatro histórico-crítico de la Elocuencia* (2.ª edición, Londres). Galófobo intransigente, como antes galómano, se arrepiente de haber citado autores franceses y los trueca por castellanos. Historia la lengua desde sus orígenes, quejándose del afrancesamiento del siglo, afirmando que carecemos de un diccionario de sinónimos y que es preciso componerle.

Dice en el prólogo al *Teatro histórico-crítico de la Elocuencia española* que «se representarán los progresos y vicisitudes de la prosa en cada una de sus tres edades en que la he dividido». Siguen al *Discurso preliminar* varias *Observaciones críticas sobre las bellezas del castellano.* A cada composición precede una nota biográfica y un juicio crítico. Al fin de esos cinco tomos hay un glosario de voces anticuadas, oscuras y desusadas. Es un tratado de retórica, que sufrió grandes alteraciones en el curso de la vida del autor. Quéjase de la pésima ortografía de las obras clásicas, de la rareza de las mismas y el volumen de muchas, tachándolas de pesadas a causa de la materia y del fárrago de erudición y de doctrina con que ahogan los autores su estilo y sus bellos pensamientos. «Los pasajes débiles de una obra, después de haber enfriado y estomagado al lector, le quitan las fuerzas para los pedazos excelentes». Defiende las letras españolas de los juicios extranjeros poco favorables. Expone las causas del desvío que se observa hacia la mayor parte de nuestros prosistas: verbosidad, desatinada ortografía, exceso de erudición. Estudia la oratoria en Italia, Francia, Inglaterra y Portugal, examinando las formas oratorias, «sin que el autor acierte a sacar partido de algunos aforismos estéticos que deja caer de vez en cuando y que tienen singular analogía con el sentido dominante de Hutchesson y con los primeros filósofos de la escuela escocesa» (Menéndez Pelayo, *Ideas Est.* III, 128). Para él las facultades de toda obra artística son tres: sabiduría, imaginacióu y gusto. La sabiduría es el «criterio estético», el «discernimiento para elegir lo mejor, el recto sentido y liberal raciocinio». Luego inserta una antología de autores de los siglos XII al XVII, con fragmentos del Cid (al que califica de «simple crónica rimada»), de Berceo, del *Poema de Alexandre*, de Alfonso X y de los escritores más sobresalientes de los siglos dorados. «La elección de los trozos que presenta por modelo no es siempre acertada, ni exactos los juicios de los autores, y padeció omisiones dignas de repararse en quien conocía tan bien nuestra literatura» (Eduardo Chao, *Continuación de la Historia de España, de Mariana*, Madrid, 1850, IV, 602). Contiene buenos estudios de León, de Cervantes y del padre Mariana, siendo sus preferencias por fray Luis de Granada.

De 1777 es su *Filosofía de la Elocuencia*, modificada después, en la segunda edición, en que se arrepiente de haber dado como modelos trozos de autores franceses, como tengo dicho. Subtitula el tratado con el epígrafe de «retórica filosófica». «Llamo yo Filosofía de la elocuencia, aquella sabiduría, aquella dis-

creción en producir con vigor, gracia y propiedad de palabras la que se engendra en nuestro discurso.» En la Introducción estudia la historia de la Elocuencia, calidades del talento oratorio, sabiduría, imaginación y los sentimientos del ánimo, refutando la veneración excesiva en que se tienen las opiniones de los antiguos en materias de arte y ciencia, haciendo una encendida apología de su siglo, sobre todo en lo que a elocuencia sagrada se refiere, acabando el tomo primero con un *Tratado de elocución*. El tomo segundo es una preceptiva literaria, tratando del estilo, de los tropos, metáforas, figuras retóricas, estilo alegórico, etc. Dice de esta obra Sempere y Guarinos: «El Sr. Capmany se propuso dar una retórica filosófica en la cual se trata por principios que por definiciones ni reglas el arte de persuadir y de ejecutar los afectos».

Compuso un *Comentario con glosas críticas y jocoserías sobre la nueva traducción castellana de las Aventuras de Telémaco, publicadas en la Gaceta de Madrid de 15 de mayo de 1798*, en que manifiesta: «El autor de este comentario jura y declara que este trabajo... le excitó el celo de vengar la lengua española de los ultrajes que recibe todos los días de los malos traductores».

Obra de juventud es el *Arte de traducir el idioma francés al castellano, con el vocabulario lógico y figurado de la frase comparada de ambas lenguas* (Madrid, 1776). Ensalza la lengua francesa diciendo que es «la más rica en sus reglas, la más uniforme en su sintaxis y la más embarazada en su frase... Idioma difícil de manejar, ingrato, trivial y sujeto a las anfibologías... Nada tiene del carácter épico, nada del número oratorio por causa de sus vocales mudas, de sus sílabas mudas y sordas..., de sus terminaciones agrias, de sus monosílabos duros y de su arrasada y atada construcción, que no admite las transposiciones del español, del italiano y del inglés... Está desnuda de las palabras imitativas, pobre de voces compuestas...; carece de aumentativos y diminutivos... y tiene escasez de verbos frecuentativos e incoativos». Como se ve, conoce profundamente el idioma que estudia.

Insistirá más adelante (1805) en este extremo, manifestando en el prólogo del *Diccionario francés-español*, que se produce contra la riqueza «adventicia y casual» del francés, y sus «relumbrones metafísicos». Trata luego en el *Arte de traducir...* de la naturaleza, propiedad y fuerza de cada una de las partes de la oración y adjunta un *Diccionario francés español*, con idiotismos de cada una de las lenguas.

La obra *Cuestiones críticas sobre varios puntos de historia económica, política y militar* (Madrid, Imp. Real, 1807) trata de seis asuntos llenos de interés, que estudia con gran competencia: Antigua industria, agricultura y población de España; Invención y uso de la brújula; Descubrimiento y origen del mal venéreo y su propagación en Europa; Invención de la pólvora y su primer uso en la guerra; Trirremes de los antiguos, y Clase y magnitud de los bajeles en la Edad Media. Compuso otro *Discurso sobre la influencia de los gremios de artesanos para la conservación de las artes...* (1777), con el seudónimo de «Ramón Palacio».

Su obra más importante es la titulada *Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de Barcelona* (1779). La escribió a expensas de la Junta de Comercio y Consulado de Barcelona y es fruto de una profundísima investigación directa en los archivos y los viejos instrumentos de las épocas que historia. Trata de las navegaciones barcelonesa y catalana del siglo XI, del puerto de Barcelona, del progreso de la Marina, de las expediciones catalanas en el Mediterráneo, de la táctica naval, calidad de buques, esplendor adquirido por la ciudad, del Código mercantil, el más antiguo que se conoce y de la fundación del *Consolat de Mar*, además de la historia de las aduanas, gremios, etc. Contiene 302 documentos inéditos y un estudio somero de la lengua y poesía catalanas. La obra se divide en tres partes: 1.ª: Primeras navegaciones de los barceloneses en el siglo XI, progreso y calidad de los buques; 2.ª: Extensión del

comercio de los catalanes, puertos más frecuentados, legislación mercantil, y 3.ª: Origen, progresos y decadencia de las artes en Cataluña, fundación de gremios y ordenanzas, magistrados, artesanos, etc. Afirma que Barcelona es la primera ciudad española que tuvo imprenta[2]. Dice don Nicolás de Azara al hablar de esta obra, «que había tenido que crearse ,por decirlo así, la materia». Lleva más de trescientos documentos diplomáticos.

No hizo poesía. Dice Puigblanch (*Opúsculos Gramático-Satíricos*, I, 139): «No gustaba de poetas, y si no condenaba toda poesía era sólo porque no dijesen».

Antonio Puigblanch

Don Antonio Puig y Blanch vió la luz el 3 de febrero de 1775 (no 1755, como se dijo) en la villa catalana de Mataró, según partida que publica el señor Rubió y Ors (*Breve reseña del actual renacimiento de la Lengua y Lit. catalanas*, II, 149, nota). Su padre se llamaba como él y su madre doña Cecilia Blanch. Fué novicio en la Cartuja de Montalegre y catedrático de Lengua Hebrea en la Universidad de Alcalá (1807). Allí imprimió (1808) una *Gramática* «confusa y desordenada, si bien con los principios orchelianos» (Menéndez Pelayo, *Heter.* III, 488). En este año pasó a Madrid con el empleo de redactor de la «Gaceta», destino que no llegó a ocupar debido a los acontecimientos del 2 de mayo. Colaboró en la prensa. «La Revista de España, de Indias y del Extranjero», núm. 42 inserta una fábula en verso suya. En 1821 era diputado a Cortes por Cataluña. Falleció en Londres de 25 septiembre de 1840.

Dice en sus *Opúsculos gramático-satíricos* (pág. 122): «La segunda caída del sistema constitucional entonces me fué de un gran desengaño, pues me dió a conocer lo poco que hay que esperar del pueblo español en materia de libertad; ni vislumbro otro medio de que salga de esclavitud que la situación forzosa en que con más o menos lejanía de tiempo le pongan los negocios políticos de la Europa en general».

Tuvo un hermano, Ignacio, autor en catalán, nacido en 1791, y fallecido a los veinte años (1811).

Víctor Balaguer cree que con Puigblanch arranca el renacimiento catalán, con su poema *Lo temple de la gloria*, que empieza:

Rodejat de la sombra formidable
que difundeix la mort assoladora;
desterrat a una terra inhabitable
que als tristos moradors cruel devora;
¿com cantaré la llum inagotable
del Sol etern que brilla sens Aurora,
que no ha vist de l'ocàs la sombra obscura,
i derrama a torrents la ditxa pura?

Rubió y Ors, (ob. cit. 163) pone en duda tal especie. También se atribuyó este poema a su hermano Ignacio.

En 1811, con ocasión de las discusiones acerca de la supresión del tribunal del Santo Oficio, salió un libro intitulado *La Inquisición sin máscara*, a nombre de «Natanael Jomtob», que no era otro que Puigblanch. Dice en el prólogo que la escribió en tres meses y que la primera edición se agotó en breves días. Trata con gran erudición de probar que la Inquisición, creada para mantener la pureza de la religión católica romana, sólo fomentó la hipocresía, frenó el natural desarrollo de las ciencias, difundió graves errores y supersticiones, sembró el terror y excitó la rebelión del pueblo. Para demostrar su aserto, hace intervenir a Cervantes, diciendo (pág. 215, nota): «Un Tribunal tan monstruoso como ha sido la Inquisición, ni pudo ocultarse a la penetración del inmortal autor del

Quijote, ni éste pudo menos de emplear parte de sus tareas en impugnarle». Afirma que en los funerales de Altisidora y prisión de Don Quijote, hay un ataque encubierto a la Inquisición.

Los *Opúsculos gramático-satíricos* se escribieron para combatir a su mortal enemigo don Lorenzo Villanueva. El autor hizo de cajista de su propia obra, que salió en Londres, de las prensas de Gouthrie, 1829 (el tomo I) y 1832 (el II). Advierte en el «Prólogo con Morrión» que pensaba emplear tres meses de trabajo y empleó «tres años largos de molimiento propio». Muestra gran inquina contra la ciudad de Valencia y todos los valencianos. Llama a los diputados *Patres Patrati* (padrastros). Contiene estudios filológicos sobre el origen delas voces, algunas interesantes y otras pueriles. Se revuelve contra todos sus adversarios políticos y contra los que contribuyeron al atraso de España. Sintiéndose catalán, apostrofa al rey Felipe V con estas palabras durísimas: «Faltó a todo lo pactado con los catalanes y los castellanos; oprimió a Castilla con tributos; la obligó a contribuir con más de 28 millones de escudos para colocar en el trono de Nápoles y Sicilia y en los estados de Parma y Toscana, a la prole habida con su segunda mujer, sin Cortes que lo autorizasen. Se contentó con envidiar a Aragón su libertad, ayudando a quitársela sin aspirar a ser libre. Monarca en sumo grado inepto, sin que le valga su *Elogio* por la Academia de la Lengua, desmintió prácticamente la doctrina del poder absoluto». De Fernando VII dice que «murió repleto de comida en la hora de la siesta» (II). La Corona cuesta a España «*circumcirca* de seis millones de pesos duros anualmente». «Tiene pues Fernando VII, según el testimonio de su madre y de su ministro, dos excelentes cualidades para monarca, y monarca absoluto: un corazón malo y una educación no buena» (II, 23). Declárase el inspirador de la sociedad secreta de los Comuneros, pero en el sentido de honrar la memoria de los defensores contra Carlos I. Entre otras ideas peregrinas que estampa Puigblanch, citará las siguientes: «Los autores de Diccionarios y bibliografías son los mozos de cordel de la república literaria». «Los empleos y condecoraciones son añagaza del español.» «Nuestro sacudimiento del letargo en 1808 no fué más de tumbarnos del otro lado para mejor seguir durmiendo.» «Ninguno debe poner nada en su escrito sin que pueda dar la razón de haberlo puesto.» «Las etimologías no deben buscarse lejos siempre que puedan hallarse cerca.» Compara a Fernando VII al emperador Tiberio en vileza. «El pueblo español tiene poca disposición para pueblo libre.» La obra tiene una *Adición* consagrada a estudios sobre el Quijote.

En el *Prospecto de la obra filológico-filosófica intitulada Observaciones sobre el origen y genio de la Lengua castellana* (1828) trata del esbozo de un trabajo en tres tomos que piensa escribir. Procura corregir la corrupción de la lengua, afirmando que el castellano existía antes del siglo X y aún antes de la invasión bárbara, desde los tiempos de la república romana, y que el uso del latín no fué tan general en la península como se cree.

Agustín Durán

Nació el 14 de octubre de 1793 (1789?) en Madrid. Su padre, don Francisco, natural de la Puebla del Maestre, era médico de la familia real. La madre, doña Antonia de Vicente Yáñez, falleció cuando Agustín tenía cuatro años. De niño fué raquítico y enfermizo, permaneciendo mucho tiempo en cama víctima de una dolencia que le dejó tardo de oído. Su vida fué un continuado sufrimiento, una lucha constante con la muerte, que le tornó reflexivo, humilde, humanitario. A los doce años estudió en el Seminario de Vergara, en donde pasó tres cursos en lucha con graves dolencias físicas. Estudió filosofía en Salamanca y en Sevilla fué discípulo de Alberto Lista, quien le aficionó a las letras.

En 1803-1807 acudió a la tertulia de Quintana. A fines de este año se estableció en Sevilla, con su padre, cursando Leyes hasta 1816, recibiéndose de abogado y ejerciendo en Valladolid y en Madrid. Fué nombrado Oficial de la Dirección de Estudios (1821-23) y Secretario de la Inspección de Imprentas y Librerías, Académico de la Lengua el 9 de octubre de 1834 (el mismo día que el duque de Rivas) y de número el 25 de febrero de 1847, falleciendo en Madrid el 1 de diciembre de 1862, víctima de pulmonía.

Su librería es famosa. Dejó la más rica colección de comedias, impresos y manuscritos que poseyó bibliófilo alguno, adquirida por el Gobierno para enriquecer la Biblioteca Nacional.

Fué un defensor del Romanticismo y estuvo al lado del hamburgués Böhl de Faber en sus polémicas, como se adhibe en el *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar* (Madrid, 1828), su primera obra publicada, que viene a ser un manifiesto romántico combate a los españoles que quisieron medir el teatro con reglas. Afirma que el drama antiguo español es distinto del griego porque en sus géneros peculiares no se admiten reglas ni formas iguales de expresión, y que el drama vernáculo es más poético que clásico. La diferencia entre el arte clásico —pagano— y el romántico —cristiano—, se halla en que aquél describió al hombre «abstracto» y «exterior», y éste la lucha entre las pasiones y el libre albedrío. Dice que no hay sólo un medio exclusivo para lograr el fin general de conmover. El género dramático que se funda en la espiritualidad religiosa y en el régimen de las sociedades modernas, no es el mismo que procede del orden político y de la idolatría de los pueblos antiguos. Por lo que se ve toma a su cargo la defensa del antiguo drama hispánico, tan descuartizado por los neoclásicos y trata de demostrar: que el drama antiguo es, por su origen y modo de considerar al hombre, distinto del que imita el griego, siendo dos géneros diversos y que el español, más poético que el clásico, «debe regularse por reglas y licencias más distantes de la verosimilitud prosaica, que aquéllos que para el otro se hallan establecidas». El teatro debe ser en cada país «la expresión poética ideal de sus necesidades morales y de los goces adecuados a la manera de existir, sentir y juzgar de sus habitantes, circunstancias todas que influyen poderosamente en el modo de la inspiración fatídica y que nunca serán el resultado del arte ni del análisis metafísico o erudito de obras extranjeras y opuestas al carácter de cada pueblo».

Dió a conocer a Tirso de Molina y publicó los *Sainetes de Ramón de la Cruz* (Madrid, 1843, 2 tomos); pero sobre todo fué un resucitador de los romances, que clasificó, analizó, comentó y sistematizó con gran habilidad, a pesar de hallarse en terreno tan difícil. Sus dos cualidades relevantes fueron tino y delicadeza. Publicó la *Colección de Romances antiguos o Romanceros* (Valladolid, 1821). En 1828 dió a la estampa el primer tomo de los *Romances moriscos*, y en 1829 el segundo, que contenía los *Romances doctrinales, amatorios, jocosos, satíricos y burlescos*. En 1832 publicó los tomos tercero y cuarto de *Romances caballerescos e históricos anteriores al siglo XVIII*. Luego se reeditaron, corregidos y aumentados en los tomos X y XVI de la BAE *(Romancero general. Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIIII.)* En el prólogo de esta última edición, que es la que tengo a mano, estudia su origen, manifiesta su deseo y expone su método. Dice que la primera edición de 1828-32 fué celebrada por Schlegel, Bouterweck, Grimm, Hüber, Depping y Wolf. Confiesa que «los trabajos de los escritores alemanes que me precedieron, han influído en los míos», y declara con amarulencia: «Después de mediar al siglo XVIII fué moda en Europa, y más en España, despreciar la patria literatura, sin haber estudiado y conocido la buena de nuestros antepasados. Hacíase un vanaglorioso alarde de preferir lo

extraño a lo propio... También participé del mismo error general; también sacrifiqué en el altar de la moda...». Pero en la madurez reflexiona: «Mi único mérito fué conocer que era llegada la hora de la emancipación literaria». La clasificación de los romances, como constatará el lector, es lata y poco sistemática. Los divide en tres series: *fabulosos* o *noveleros*, *históricos* y *varios*. Lo *novelescos* se dividen a su vez en *moriscos* (con las subdivisiones de sueltos, novelescos, satíricos, jocosos y burlescos, e imitaciones), *caballerescos* (sueltos y vários; asuntos galogrecos, asuntos tomados de las crónicas bretonas). Los *históricos*, en historia sagrada, mitológicos, de historia asiática y griega, historia romana, historia de España; de crónicas de Reyes de Castilla y León; de crónicas de Reyes de Navarra, Aragón y Cataluña y de asuntos de países extraños. Los *vulgares*, en novelescos, fabulosos, caballerescos, de milagros y devotos, históricos, biográficos, anécdotas de facinerosos, satíricos y burlescos. Como se ve, la prolijidad de tales divisiones y subdivisiones hace pesada la lectura y el estudio del *Romancero*. Y aún en un *Apéndice* hace otra: 1.ª, 2.ª y 3.ª, época tradicional; 4.ª, 5.ª y 6.ª, época erudita; y 7.ª y 8.ª, época artística y poética. Estudia la evolución del castellano y se produce por el origen onomatopeyco, extendiéndose en ejemplos, algunos de no muy buen cuño. Considera el *Poema del Cid* como un escalón medio entre el dialecto rústico de los asturianos y la lengua castellana del siglo XIII, opinando que el *Cantar* es obra del siglo XII, por un erudito «que intentó, aunque infelizmente, imitar los versos latinos o los provenzales, intercalando el redondillo y la rima; pero queriendo disfrazarlos con las formas aparentes de los versos largos... Veo en este poema un paso progresivo de la lengua, muy anterior al *Fuero Juzgo* y a las *Partidas*». Considera el romance como la forma primordial de la poesía castellana. No obstante, su perspicacia indisputable le hace dudar a este respecto; y se pregunta: «¿Cómo es que no han llegado hasta nosotros códices anteriores al siglo XV con romances?». Pero dejándose llevar de la errónea opinión de su tiempo, que daba a los cantares de gesta como romances degenerados, se contesta que «no escribieron hasta que el vulgo supo leer». En otro apéndice del *Discurso Preliminar* estudia la poesía bable, afirmando que es un dialecto «sonoro, suave y si no extremadamente rico, no tan pobre como creen algunos», y que muchos de sus giros se conservan en el *Poema del Cid*.

«Alemanes son — confiesa — los que mejor han publicado la historia de nuestra literatura y teatro.»

V. LA PROSA NARRATIVA

Diego de Torres y Villarroel

La figura de don Diego de Torres y Villarroel, cuyas rasgos biográficos y psicológicos han sido ya trazados en el capítulo correspondiente a la Poesía Lírica (vol. IV, 1.ª Parte) debe ocupar un lugar de honor como escritor en prosa.

No ha habido en todas las literaturas escritor más graciosamente desenfadado, más ahincadamente sincero, más contundente y libre de prejuicios que Torres. Su prosa es el habla pura y desenvuelta de la clase media salmantina, avalorada por un gracejo genial y una agilidad de expresión poco común. Forner, tan parco en alabanzas, pondera en sus *Exequias* la «pureza, propiedad y fertilidad y desenfadada facundia del astrólogo Torres». Y el «Diario de los Literatos de España» (1737) escribe: «En cuanto a la dicción castellana, no puede negarse que es la menos impura que se halla en las obras de los españoles

modernos... La abundancia en el idioma es maravillosa, y antes en algunos pasajes llega a ser vicio el exceso de la fecundidad».

Publicó *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del Doctor Don Diego de Torres Villarroel, Cathedrático de prima de Mathemáticas en la Universidad de Salamanca, escrita por el mismo Don Diego de Torres Villarroel. Con licencia. En Madrid. En la Imprenta del Convento de la Merced. Año de* 1743. En la edición príncipe se influyen los cuatro primeros trozos. Hiciéronse cinco ediciones durante el año 1743. El quinto trozo no se sabe cuándo se publicó seguramente en edición suelta, en 1751. En 1758 editó en sexto. El libro va dedicado a su benefactora, la duquesa de Alba, a quien dice, con la cruda sinceridad con que aborda toda cosa: «En el breve y humilde bulto de estas planas están resumidas excelentísima señora y única veneración de mi respeto, los torpes pasos, las culpables quietudes y las melancólicas desventuras de mi miserable vida. Refiero en ellas el ocio, los empleos, los afanes, los descuidos y las malicias que han pasado por mí desde que entré en el mundo hasta ahora que estoy bien cercano a salir de él. Descubro, entre poquísimas felicidades, las persecuciones con que me ha seguido la fortuna, las miserias a que me condenó mi altanería, los precipicios a donde me asomaron mis costumbres y los más de los errores que dieron justamente a mi vida el renombre de mala vida. Lo más que contiene este angustiado compendio, son perversas locuras, infortunios, escándalos, castigos y desazones...». Lo firma en Madrid, el 12 de mayo de 1743.

El *Prólogo al lector* es una muestra perfecta de su estilo y de la gran fuerza cómica y humorística que ameniza cada párrafo, cada línea. Véanse algunos de ellos:

«Tú dirás (como si lo oyera), luego que agarres en tu mano este papel, que en Torres no es virtud, humildad ni entretenimiento escribir su vida, sino desvergüenza pura, truhanada sólida y filosofía insolente de un picarón, que ha hecho negocio en burlarse de sí mismo, y gracia estar haciendo zumba y gresca de todas las gentes del mundo. Y yo diré que me haga buen provecho; y si te parece mal que yo gane mi vida con mi *Vida*, ahórcate, que a mí se me da muy poco de la tuya... Sosiégate y reconoce que das con un bergante, que desde ahora se empieza a reir de las alabanzas que le pones y de las tachas que le quitas».

Con suma habilidad se sacude de posibles polemistas: les desarma y les amenaza sin rebozo: «Yo sé que cada día te bruman otros escritores con estilos y voces, unas tan malas y otras tan malditas como las que yo te vendo».

En realidad, ¿qué otra cosa podrían decir los futuros contradictores de este libro? Todo lo dice el autor, que hace en él firme propósito de abrir su cozarón al público y de confesar paladinamente sus culpas. Y este propósito lo cumple al pie de la letra, y aun con creces. Para ver secundadas las descarnaduras autobiográficas, hay que ir hasta Rousseau, y ya no podemos hallar en ningún otro autor tamaña sinceridad. Proclama que «lo ridículo de mi estudio, mis almanaques, mis coplas y mis enemigos me han hecho hombre de novela, un estudiante extravagante y un escolar entre brujo y astrólogo, con visos de diablo y perspectivas de hechicero» ¿Y quién más que él ha contribuido a hiperbolizar su vida?

El primer *Trozo* nos habla de sus diez años iniciales; el segundo, comprende de los diez a los veinte; el tercero, hasta los treinta, en que produce sus primeros *Pronósticos*, inspirados en lecturas de libros de astrología; el cuarto refiere su cuarta década. Torres se muestra halagado por la solicitud y las expresiones de afecto de los más destacados prohombres de la corte. El quinto *Trozo*, que corresponde a la quinta década, incluye un *Ante-prólogo* que titula *Sartenazo con hijos*, plenamente quevedesco. Es ya un Torres muy distinguido, algo estoico y muy temeroso de Dios y de la opinión ajena. Todo el Prólogo de este libro es una encendida defensa y un contundente ataque a sus criticadores, que forman

legión, notándose cuánto le afectan y encorajinan las repulsas. Sobresalen en ella tres preocupaciones: su exculpación, su enfermedad y sus relaciones con la sociedad más distinguida de Madrid. El sexto *Trozo* va dedicado a Carlos III, y es un corolario pesimista puesto por un viejo tullido a sus memorias juveniles. «El polvo de mi decadencia y atribulada edad, que ya por instantes se desvanece en este sexto y último trozo de mi vejez aterida y venturosa.» ¡Cuán distinto es el estilo del de sus páginas de mocedad! Se nota que ha perdido aquel humor regocijante y todo su ímpetu satírico. El interés hase esfumado por completo. Emplea larguísimas parrafadas para explicar la provisión de la cátedra vacante de Matemáticas, que dejó por jubilación. Sólo tiene interés la parte final: «Ultimo estado de la Vida de Don Diego de Torres Villarroel», por el enorme caudal de léxico que derrocha.

La literatura satírica española ha adoptado, como uno de los recursos comicistas de más efecto, la inquina contra los médicos. El principal enemigo que éstos han tenido después de Quevedo ha sido Torres Villarroel. Como discípulo aprovechado del autor de *El Buscón*, no cesa de satirizarles, empleando su poderosísima artillería. La técnica del chiste es completamente quevedesca. Véanse algunos ejemplos típicos:

«El muerto y el lector pagan de contado, el uno con los huesos, que le desentierran, y el otro con su dinero.»

«Si mi vida ha de valer dinero, más vale que lo tome yo que otro.»

Habla de su bisabuelo don Francisco, doncel de una farmacia en Salamanca, el cual, al morir el boticario, «se casó, como era regular, con la viuda; la que quedó moza, bien tratada y con tienda abierta».

Su padre murió de sesenta y ocho años, «con ayuda de los médicos».

Llama a sus antepasados «la retahila de abalorio que dejamos atrás».

Las ideas pedagógicas que sustenta son muy curiosas. Aboga por la rigidez del maestro, que detiene las travesuras del educando y modera su innata turbulencia. «A la vista del maestro, ningún muchacho es malo, ninguno perezoso.» Hay que repetir con insistencia. El niño adelanta poco con la Gramática. Debe estudiarse tres o cuatro cursos de clásicos. «En todas las edades necesitamos las correcciones y los castigos; pero en la primera son indispensables los rigores. Una de las más felices diligencias de la buena crianza es coger a los muchachos un maestro grave, devoto, discreto, a quien teman e imiten. Muchos mozos hay malos porque no tienen a quien temer... El maestro y la zurriaga debía durar hasta el sepulcro».

Otras obras en prosa. Almanaques y Pronósticos. — Hasta Torres Villarroel, el pingüe negocio de los *Almanaques y Pronósticos* lo usufructuaban los italianos. Había el *Piscator de Sarrabal*, que era un antiguo astrólogo milanés, el cual dió nombre a ese género tan prolífico de publicaciones, cuyas adivinanzas, presagios y vaticinios el vulgo creía a pies juntillas: el «Piscator Volandero», el «Piscator de Sarrabal de Madrid» (1730), el «Gran Piscator de Aragón» (1735), el «Piscator del Ebro» (1740), el «Piscator Barcelonés» (1740), el «Piscator Andaluz» (1745), el «Piscator de Cataluña y Baleares», etc.

Manifiesta Torres en el tercer *Trozo* de su *Vida:* «Di en el extraño delirio de leer en las facultades más desconocidas y olvidadas; y arrastrado de esta manía, buscaba en las librerías viejas de las comunidades a los autores rancios de la Filosofía natural, la Crisopeya, la Mágica, la Transmutatoria, la Separatoria, y, finalmente, paré en la Matemática... A los seis meses de estudio salí haciendo almanaques, blasfemando de mi aplicación y de mis obras... Estaban (los españoles), mucho antes de que yo viniera al mundo, gobernándose por las mentiras del gran Sarrabal, adorando sus juicios, y, puestos de rodillas, esperaban los cuatro pliegos de embustes que se tejían en Milán (con más facilidad que los encajes), como si de ellos viniera la salud de balde y las conveniencias regaladas».

Indudablemente Torres Villarroel debió iniciarse en este arte peregrino de los pronósticos por afinidad, o, mejor, por curiosidad. El destino tiene a veces sus jugarretas. En el siglo XVI, hacia el año 1520, un *Diego de Torres* compuso un *Pronóstico o Juicio nuevo y sutilísimamente sacado de lo más cierto de toda la astrología...*, cuyo facsímile, según Ticknor (*Catalogue*, 376) se imprimió en Madrid a finales del siglo XIX.

Los *Almanaques y Pronósticos* de Torres diéronle fama en todo el ruedo español, porque nada hay más deseado para los espíritus bobalicones que la interpretación del porvenir. De ello se vanagloria el autor del almanaque «El Campillo de Manuela». Entre un cúmulo de disparatados augurios que hizo decir a su «Piscator Salmantinus» desde 1721 a 1756, «adivinó» algunos sucesos que aumentaron superlativamente su fama: el Motín de Esquilache, la muerte de Luis I *(Pronóstico para el año de 1724)* y la Revolución francesa (el de 1756), en estos versos tan malos como celebrados:

Cuando los mil contarás
con los trescientos doblados,
y cincuenta duplicados
con los nueve dieces más,
entonces, tú lo verás,
mísera Francia te espera
tu calamidad postrera
con tu rey y tu delfín,
y tendrá entonces tu fin
tu mayor gloria primera.

Tal fama conquistó con esta predicación, que se compuso anónimamente una glosa de esta décima, titulada *Calamidades de Francia pronosticadas por el Doctor Don Diego Torres Villarroel* (Barcelona, 1793).

En Salamanca y en Madrid no cesó de lanzar a la voracidad del cándido público sus sensacionales vaticinios, año por año, mezclados de anécdotas, refranes, epigramas y chocarrerías. Entre los publicados en la corte cito el *Pronóstico y diario de quartos de luna para este año de 1761, dedicado al eminentísimo señor Don Francisco de Solís y Gante, Cardenal Presbítero de la Santa Romana Iglesia, Arzobispo de Sevilla, del Consejo de S. M.* (Madrid, 1760), en cuyo proemio dice que habla con los enemigos de Torres y que es «un viejo enjuto, ágil, socarrón, rico, con coche, con una señoría turbia y espureada, con un don y un doctor claros y patentes, y con otros apatuscos remoquetes y recancanillas de las que reparten por el mundo a topatolondro y de donde se diere (a disgusto del mérito y de la justicia) la loca fortuna, en entrometimiento desvergonzado y la necia vanagloria y la presunción desatinada...». Todo le sugiere un comento, una pulla, una copla.

Las fuentes de los *Almanaques y Pronósticos* son muy diversas, además de los libros en boga que trataban asuntos astrológicos, entre los que cabe destacar *La Esfera*, del padre Clavio; los libros de Origano; el *Gran Piscator de Sarrabal;* unos *Pronósticos y Lunarios* que en 1712 tradujo del italiano el licenciado Martín Alonso y Mancho, titulados *Pronóstico y Lunario de cuartos de Luna para el año de 1712...* (Zaragoza, Imp. de la Universidad, 1712); las obras de Antonio de Nájera, especialmente la *Suma astronómica y arte para enseñar a hacer pronósticos de los tiempos, y por ellos conocer la fertilidad o esterilidad del año, y las alteraciones del Aire...* (Lisboa, Antonio Álvarez, 1632); el *Libro del nuevo Cometa*, del astrólogo Jerónimo Muñoz (Valencia, 1573); el *Juicio Universal de la conjunción máxima*, de Esteban Sebastián Fargas (Valencia, 1603), además de los numerosos astrólogos árabes, cuyos manuscritos dormitaban en viejas anaquelerías salmantinas.

Esos calendarios le dieron no pocos disgustos. Foulché Delbosc publica (*Revue Hisp.* noviembre 1894) los que le ganaron un destierro. Dice Torres en su *Vida:*

«Yo me burlo de todas esas especies de gentes, espíritus y maleficios; pero no las niego absolutamente; las travesuras que he oído a los historiadores crédulos de mi tiempo, todas han salido embustes; yo no he visto nada, y he andado a a montería de brujas, duendes y hechiceros lo más de mi vida. Algo habrá; sea en honra buena y haya lo que hubiere».

El éxito de tales publicaciones fué tan extraordinario, que tras de ellas surgieron un montón de seguidores. Dice Torres en *Juguetes de Talía* que el infante don Carlos tenía en sus habitaciones una imprenta y que editaba en ella un Piscator en 1726.

Don Juan López Núñez *(Introducción de la Vida)*, cree que Torres es el precursor del renacimiento de las ciencias mágicas y ocultistas. Nada más erróneo. Como si dijéramos que Cervantes es el restaurador de la caballería andante. Por burlarse, Torres se burla de todo, empezando por sí mismo.

Sueños Morales (Salamanca, Antonio José Villagordo y Alcaraz, 1751, 3 vols.). Se ha dicho que hay una edición de 1743. Tiene un subtítulo: *Los desahuciados del mundo y de la gloria, sueño místico, moral y físico, útil para cuantos desean morir bien, y conocer las debilidades de la naturaleza. Trasladado desde la fantasía al papel.* Lo firma en Madrid, en agosto de 1730. Como en la mayoría de sus prólogos, se zahiere a sí mismo y pone de relieve los «sustos, las miserias y otros petardos de mi mala ventura», recreándose en detallar sus defectos, los ataques de sus enemigos, el desprecio de los escritores, la mordacidad de las críticas que le dirigen. Finge que estando dormido se le aparece Quevedo y juntos salen por la corte. A veces tiene rasgos senequistas, no directamente, sino a través de su maestro. Trata en esta obra de los «últimos fines» de los hombres: la Muerte y el Infierno, con pensamientos muy buenos y estilo plenamente conceptista; mejor quevedista. Véase este pasaje: «Sobre los pajizos céspedes del sucio Zurguén, negro borrón del purísimo cristal del Tormes, me recostó una tarde, bien deseoso de absorber algún viento, que agradablemente irritado serenase el tumultuoso círculo que produjo en mi sangre la imaginable fatiga de conducirme a su ribera...». Es una ficción al estilo de las tradicionales herencias dantescas. La descripción de los monstruos supera en terror a Quevedo, y el lenguaje es tan brillante y tan ágil como el de su maestro. La descripción del Infierno es magnífica: «Descollábase entre la sombría y abominable porcada un Etíope desentonado de estatura, con un tinajón de carne por cabeza, emparchado de pegotes, llego de perigallos; un pedregal de diviesos en las narices; una nebulosa caverna por boca, emboscada en un montuoso pelambre, y guarnecida de matorrales y zarzones, sin más dentadura que dos colmillos de jabato, que le hacían roscas sobre las orejas; resollaba por su horrible cóncavo el tufo del azufre, el humo de los condenados, y todo el hedor rasinoso del Infierno. Desde las clavículas le chorreaban dos pechugas como dos botijones, que le cubrían las rodillas, flojas, blandujas, turradas y tan denegridas como la materia de su cuerpo. Todo su corambre parecía salpicado de bejigones, grietas y roturas, y por todas se le escurría la podre a quartillos, la sangre a azumbres y la hediondez a cántaros.»

En ese marco teratológico aparecen los desahuciados: el *Tísico profano*, el *apoplético*, el del dolor de costado, el gálico, el *cólera morbo*. Pretende deslumbrar con sus conocimientos médicos. Su principal fuente es el libro titulado *Práctica y Theórica de Cirugía en Romance y Latín. Compuesto por el Licenciado Dionisio Daça Chacón, Cirujano de la Majestad del Rey Don Phelipe II, nuestro Señor* (Valladolid, Bernardino de Santo Domingo, 1584), que corría profusamente por las librerías de los galenos de su tiempo, anotado, comentado, interpolado con estupendas recetas de la farmacopea tradicional hipocrática.

La segunda parte de esta obra se titula *Hospital de ambos sexos, Sala de hombres*, dedicado a la duquesa de Osuna, favorecedora del autor, y es por el

estilo del tratado anterior, con sus enfermos: el Frenético, el Disentérico, el Cólico Convulsivo, el Calenturiento, el Nefrítico, etc.

La tercera parte es el *Sueño Médico, mystico y moral*, y lo firma en abril de 1737 en Salamanca, junto con los enfermos la Histérica, la Ectica, la Inflamada en el Hígado, la Epiléptica, el Aborto, etc.

Otras obras son:

Recetas de Torres, añadidas a los Remedios de cualquier fortuna, y a las desdichas que consolaron a Lucio Anneo Séneca, y Don Francisco de Quevedo. Apostilla las sentencias del estoico hispanorromano y del conceptista español, al que sigue en todo, incluso en los términos que emplea profusamente: «Morirás, serás degollado, morirás lejos, carecerás de sepultura», etc.

Sueños Morales. Visiones y visitas de Don Francisco de Quevedo por Madrid: Aparece la retahila de barberos, poetas, médicos, libreros, comadrones, letrados, músicos de que se burlaba don Francisco en sus obras inimitables. Se le aparece Quevedo y sostiene con él una conversación diciéndole que sufrió cárceles, destierros y penas por pretender enderezar los desórdenes y abusos. Recorre con Torres diversas partes, lo que le da ocasión de satirizar, con frase hueca y conceptuosa, con una pasmosa desenvoltura y una agilidad que sólo puede compararse a la del propio maestro.

El Hermitaño y Torres. — Extraviado el autor en una tierra fangosa y en noche oscura, llega a una ermita y reconoce en el ermitaño a un viejo amigo (quizás el que le acogió en su primera salida a Portugal). Trata con él de obras científicas y literarias, discurriendo sobre la piedra filosofal, sobre literatura y emitiendo un benévolo juicio del Quijote de Avellaneda.

Historia de Historias. — Es una pálida imitación del *Cuento de Cuentos.*

Desengaños razonables para sacudir el polvo del espanto, en que trata del curioso fenómeno acaecido en el Hospital General de Madrid con un cadáver que estaba flexible y sudaba durante muchos días. Dice a este respecto don Gregorio Marañón *(Vida e Historia)*, que «aunque parezca mentira, este disparatado informe es, no obstante, mucho más razonable que la mayor parte de los libros y folletos de médicos graduados de su misma época».

Médico para el bolsillo. — Da recetas para saber cada mes «el día de la conjunción y lleno de la luna», y para curar las enfermedades de cada luna.

No puede negarse a Torres una insaciable curiosidad científica. Su labor en la cátedra y en las publicaciones fué muy beneficiosa. Y aun cuando ésta fuere negativa, tiene el mérito indiscutible de haber roto con su gestión el anquilosamiento de la egregia Universidad salmantina y acuciar a la juventud al estudio sereno y ponderado, libre de las trabas medievales.

El estilo de Torres es, después del de Quevedo y del de Cervantes, el más castizo de nuestra literatura. Su léxico abundante, gráfico, pintoresco, es puramente castellano. «Mi cuidado ha sido sólo hacer patente mi pensamiento con las más claras expresiones, huyendo de hablar el castellano, el latín, o el griego; peste que se ha derramado por casi todo el orbe de los escritores de España; pero si les faltara esto yo habría quemado mis papeles». Domina la lengua y la sujeta a las exigencias de su pensamiento, reivindicando voces populares que se habían olvidado, formando verbos con suma facilidad: plenipotenciarse, candidizar, charramundarse, derrenegar, encolorizar, reguilar...

Los reformadores — Luzán, Velázquez, Nasarre, Montiano... —, furibundos enemigos de la tradición, hicieron con Torres Villarroel una elocuente excepción: no por simpatía, como supone el señor Cueto, sino por mero reconocimiento de su valía. Torres les era profundamente, personalmente, antipático.

Llamábanse sus padres don José Isla de la Torre y doña Ambrosia Rojo, ambos de acomodada situación y claro linaje. Yendo en peregrinación al viejo santuario leonés de Valderas, el 24 de abril de 1703 nació en el pueblecillo de Vidanes Francisco José, hijo único varón de aquel matrimonio.

Fué niño precoz, inquieto, simpático y estudioso: a los trece años era bachiller. Parece ser que en la adolescencia quiso casarse con una señorita de gran belleza: pero al no poseer bienes ni contar con medios para sostener a una familia, de común acuerdo con la novia devolviéronse la palabra.

Efectuó ejercicios espirituales en el colegio de San Ignacio de Loyola, saliendo de ellos con una inquebrantable devoción por la vida monástica. En 1719 entró en el noviciado de Villagarcía de Campos, ilustre cenobio de la Sociedad de Jesús fundado en el siglo XVI por doña Magdalena de Ulloa, esposa de Luis Quijada, muerto heroicamente en las Alpujarras contra los moriscos, siendo un novicio modélico, humilde y lleno de fervor, con una sed insaciable de sabiduría. Sin saber apenas francés — y aun sin diccionario, se ha dicho; cosa incomprensible si fuera cierta —, tradujo la *Novena de San Francisco Javier*, y la *Historia del Gran Teodosio*, de Fléchier. Estudió Teología en Salamanca, en donde por consejo del padre Luis Losada redactó con él la *Juventud Triunfante* (1727). Al fin se dedicó a la docencia, para la que sentía especial vocación, profesando Teología en Segovia y en Santiago. Pasó luego a Pamplona de Lector de Teología y en 1746 escribió un sensacional opúsculo: *Día grande de Navarra*, que motivó tumultuosos comentarios. Tradujo el *Compendio de la Historia de España* del padre Duchesne, y comenzó la versión del monumental *Año Cristiano* del padre Croiset, que le ocupó varios años.

Su fama de predicador llegaba a todas las ciudades de España, que le solicitaban sin cesar. La reina María Bárbara de Portugal, por conducto del marqués de la Ensenada, expresó su deseo de que el padre Isla fuera su confesor; pero éste declinó tal honor por considerarse incapacitado: el motivo fundamental de tal negativa era su repugnancia a salir del fructuoso jardín de su celda de Villagarcía, para engolfarse en el desierto de una Corte que, además, no era la suya.

En 1775 se inicia un período de dolencias que no acabarán hasta once años después, con su muerte. Tenía arenas y para curarse fué a tomar las aguas de Melón. En agosto declarósele una violenta erisipela. Durante dos años no cesaron de molestarle los vahidos, flatos, hipocondrios, reumatismo y otros alifafes, quejándose también de pesadas digestiones. Buscaba medicinas sin saber que tenía a mano la única que pudiera aliviarle: un régimen riguroso. Era sano y fuerte, de complexión sanguínea; pero la vida sedentaria, el estudio y una mesa excesivamente abastecida le tenían sumido en tales molestias, con gran peligro de una fulminante explosión arterioesclorótica. Naturalmente, no podía dormir: «Mi aborrecimiento a la cama es suma — escribía a sus hermanos —: de las siete horas que la ocupo, porque lo manda la campana, me sobran por lo menos las dos, y esas las pasaría de mejor gana sufriendo a un necio que a los colchones». En cambio su celda de Villagarcía es un edén: «Mi amada huronera espiritual», dice. Y en carta a su hermana, fechada el 27 de mayo de 1757, manifestábale: «Muy gruesos han de ser los cables que me vuelvan a arrancar de este suavísimo retiro, y a lo menos han de lidiar con toda mi posible resistencia». Alude a un viaje que hizo a Madrid, declarando a su hermana que aborrecía la corte «más que la muerte». En aquella apacible soledad iba perfilándose la picaresca y regocijante figura del Fray Gerundio.

Refiere el señor Alonso Cortés (El supuesto del Fray Gerundio), que redactado que hubo la novela, solicitó de don Miguel Medina, Consejero del Rey, que

le prestase su nombre o buscase quien se lo diera para publicarla. En 1757 pidióselo al sacerdote zaragozano señor Abreu. Y así fué buscando inútilmente un valedor. Don Vicente Pignatelli negóselo también. Propuso al Juez de Imprentas usar de un anagrama: Licenciado Joachim Federido Passi»; pero el Juez no lo consintió, estimando que la mejor solución era estampar en la portada del libro en cuestión un nombre fingido: Pedro Fernández. Al fin usó, sin consultárselo, el de un cura de la parroquia de Villagarcía de Campos, don Francisco Lobón de Salazar, consiguiendo el privilegio real para la impresión de la primera parte de la novela.

Pero no acabaron aquí los obstáculos: el obispo de Palencia, a cuya demarcación pertenecía el padre Lobón de Salazar, negóse a otorgar licencia, lo cual indignó al autor, que escribía a su cuñado (7 de octubre de 1757) «si no cede... la obra se imprimirá en Madrid».

Y así lo hizo el 21 de octubre de 1757, con el título de *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*.

El éxito de Fray Gerundio superó con mucho las esperanzas que en él había cifrado el padre Isla, pues escribía a su cuñado con gran alborozo: «En menos de una hora de su publicación se vendieron trescientos ejemplares que estaban encuadernados; los compradores se echaron como leones sobre cincuenta ejemplares en papel que vieron en la tienda; a las veinticuatro horas ya se había despachado ochocientos, y empleados nueve libreros en trabajar día y noche, no podían dar abasto; de manera que, según me escriben, hoy no habrá ya ni un solo libro de venta... Convienen todas las cartas en que no hay memoria de libro que haya logrado ni más universal aplauso ni más atropellado despacho». El rey leyó la novela con gran complacencia y la reina se entusiasmó. El duque de Huéscar, que se hallaba en Valencia, según refiere el propio Isla, dispendió más de cien doblones en disponer se le remitiese el libro urgentemente. Escribía un «Fray Supino» a «Fray Gerundio» (Isla):

Salió tu libro, y envié
a toda prisa a comprarle;
que aunque ingenio, tal cual vez
suelo tener doce reales.
¿Juzgarás que lo trajeron?
pues digo que te engañaste;
porque otro autor más vendido
dificulto que se halle.

Y de su fama dice:

Lo que en Madrid gerundean
no es posible ponderarse:
Fray Gerundio en los estrados;
Fray Gerundio por las calles;
Fray Gerundio en oficinas;
Fray Gerundio en los corrales...

El seudónimo con que se escudaba el autor desorientó en los primeros momentos a los decididos adversarios del libro, atribuyéndolo al padre Luis Lossada, jesuíta y grande amigo del padre Isla, llegando a decirse que era la mejor obra que había salido de su pluma. Así lo manifiesta el propio Isla (*Cartas Apologéticas*, XV, 352), diciendo, además: «Esta cantinela de que el *Fray Gerundio* es obra del padre Luis de Lossada, ha cundido tanto, que apenas hay hoy alguno en España que no lo crea».

Aun antes de imprimirse tuvo la novela grandes valedores. El rector Francisco Javier de Idiáquez no cesó de animar al padre Isla hasta ver el *Gerundio* en letras de molde. Fué debidamente censurado por la Compañía y si salió antes de la suprema aprobación pontificia, debióse a la impaciencia del público, que arrebató los ejemplares de las prensas, muchos de ellos sin encuadernar, como hemos visto.

El éxito hizo feliz al simpático jesuíta, pues nadie puede escapar a la humana vanidad de verse ensalzado. Decía irónicamente a su cuñado, en carta de 3 de marzo de 1758: «Si es verdad lo que hasta ahora me han escrito todos, la obra logrará el alto fin que únicamente se pretendió con ella, y se disputará en las naciones si deja o no deja atrás al famoso *Don Quijote*». Se preocupaba en saber cómo se tomó el bromazo el padre Lobón; pero consolábase: «El caso es que su nombre quedará inmortal en España y fuera de ella, sin que pierda nada su persona».

Sus valedores, que adivinaban la polémica que se cernía sobre la atmósfera gerundiana, influyeron para que se despachasen órdenes circulares al objeto de que no se imprimiera un solo renglón contra la novela. Cuando empezaba la impresión del segundo volumen, un Decreto del Consejo de la Suprema Inquisición dispuso la suspensión del mismo hasta nueva orden. Inició se un proceso que duró dos años, con gran indignación del padre Isla, el cual tuvo que aguantar un chaparrón de folletos, cartas, anónimos, insultos de los hijos legítimos de Fray Gerundio, que se veían retratados en las páginas de la novela. Llamóse a Isla «bufón del Evangelio», «sin vergüenza», «enemigo de la Iglesia», y otras lindezas por el estilo. El padre Matías de Marquina escribió contra él *El Penitente*. José Maymó y Ribes, un folleto escabioso. El padre fray Pablo de la Concepción, General de los Carmelitas Descalzos, defiende al *Gerundio* de la delación hecha al Santo Oficio. Isla, por su parte, dirige cuatro cartas a don Juan de Santander y Zorrilla (Villagarcía, septiembre-diciembre 1759) defendiéndose de las acusaciones y el 29 de abril, desde su celda de Villagarcía, a un desconocido le dice: «¿Cuándo queman a *Fray Gerundio* y a su autor? Dígamelo usted para despedirme de Lobón». Y más adelante: «Estoy fresco y lo estaré aunque sea completo el triunfo de los Gerundios y acabe de descargar el rayo que amenaza». Remitió un escrito al Inquisidor General y numerosas cartas a personalidades de la corte, expresándose con su cachaza habitual: «No dejan de consolarme las noticias que me escriben de París. Dícenme que allí ha metido y está metiendo el libro punto menos que el ruido que en Madrid y que corre con tanto aplauso, que disputará la preferencia a Cervantes» (Carta 21 abril 1758). Lista tenía razón. El «Journal etranger» correspondiente al mes de abril de 1760 en París, elogia grandemente la novela. El marqués de Caraccioli le ensalza también en sus *Lettres récréatives et morales* tomo III. No quería que le hablasen del proceso; pero él no cesaba de hacerlo a cuantos se brindaban a escucharle. Lleno de justificado orgullo comunica que el Pontífice ha recibido el libro de manos del Nuncio y «que le había leído todo con gran gusto, celebrando mucho el ingenio del autor, y concluyendo que nada tenía de malo sino el no haber salido mucho tiempo antes» (Carta 19 mayo). Finalmente, el 10 de mayo de 1760 la Inquisición prohibió su lectura, pero dispuso «que podía fácilmente concederse licencia para leer la obra a todo el que la pidiera». Era, por lo visto, el éxito más sensacional que podía esperar su autor. No obstante hubo prevenciones. Comunicaba el «Semanario Cristiano Político de Mallorca» en el número correspondiente al 21 de abril de 1814: «No puede venir de Madrid ni allí se puede leer ni volver con ella en el cuerpo, porque está prohibida por el tribunal protector de la fe». Quiere decir que durante muchos años después de su publicación las autoridades eclesiásticas ponían reparos a su lectura.

Los achaques y los disgustos acrecentaron las enfermedades del padre Isla, que soportaba estoicamente. «Sábete – escribía en 4 de agosto de 1760 a su hermana — que esta mañana amanecía con la gracia de estar sordo...; me levanté con ambos oídos poco menos que una tapia». Y en otra carta: «Escribo recio, porque estoy sordo; y cada día más». A fines de año fué recobrando el sentido.

El decreto de expulsión de los jesuítas, promulgado en 3 de abril de 1767, halló al padre sumido en un grave ataque de perlesía; pero no quiso permanecer

en España sin sus hermanos, emprendiendo con ellos el camino del exilio, del que no debía retornar. Embarcó en La Coruña, arribando a Civitavecchia y de allí, retrocediendo, al puerto corso de San Fiorenzo. El 4 de junio de 1769 escribía a sus familiares desde Crespelano, en donde recibió el socorro que les había solicitado éste tan a tiempo que, según manifiesta, no tenía con qué pagar los remiendos de una camisa. Estuvo en Córcega más de un año, y allí vertió las cartas de José Antonio Constantini, pasando luego a Bolonia hasta 1773, en que fué desterrado por la Curia eclesiástica de aquella ciudad por salir en defensa de sus cofrades en unos momentos en que la Compañía se hallaba en trance mortal. El 9 de julio se le encarceló y a los diez y nueve días fué confinado en el pueblo de Budrio, donde sufrió un ataque de apoplejía (febrero 1774), escapando de las garras de la muerte gracias a una oportuna sangría. Allí recibió dos mil reales de sus admirables hermanos. Todavía el gran comilón se lamentaba de la pobreza de su yantar: «unas yerbas, una libra de vaca y dos huevos por comida y cena».

Al morir en 1775 el cardenal Malvezzi, que había promulgado la sentencia contra Isla, pudo regresar a Bolonia. A primeros de este año fallecía su cuñado, lo que le ocasionó profundísima impresión. Los condes de Tedeschi (Todeschi, escribe siempre Isla) llevároselo a su palacio en 1 de septiembre de 1775. Fué también protegido por una viuda joven, la marquesa de Tanary, que le sentaba a su mesa. En este tiempo tradujo el *Gil Blas de Santillana*, para auxiliar a un caballero que acudió a él; el *Arte de encomendarse a Dios*, del padre Bellatti, que dedicó a su hermana María Francisca; el *Espíritu de los magistrados exterminadores, analizado en la demanda del señor Legoullon, presentada al parlamento de Metz; Anatomía de la carta pastoral de un prelado* (4 vols. y *Notas al proyecto o Historia de Bourg-Fontaines*.

Sufrió grandes molestias, físicas y morales: «Yo me veo huérfano, sin manos, sin padre, sin cabeza, sin manos a aun sin pies — dice refiriéndose a su Orden, a su Pontífice y a sus hermanos —, precisado a moverse en los ajenos, y, sobre todo, mantenido de limosna». Retipiéronse los síntomas apopléticos y tuvo al fin el inefable consuelo de verse asistido por su hermana, que hizo expresamente el penoso viaje desde Galicia. El 11 de abril de 1779 agravóse su estado, con motivo de un vómito que le duró cerca de tres días. El 5 de agosto no podía dar un paso «sin el bastón en la mano y un criado al flanco». Decaía sin cesar. Al fin entregó al alma el 2 de noviembre de 1781, en medio de grandes padecimientos, en casa de los condes de Tedeschi. Tenía 78 años. Conservase su mascarilla en yeso, que le mandó sacar la condesa, y su retrato, pintado en Bolonia por Fabri. Fué sepultado en la parroquial de Santa María, de Bolonia, escribiendo sobre la losa un epitafio muy extenso.

Caracter. — Hombre pío, bondadoso, humilde, pasó por la vida soportando catástrofes y grandes privaciones, sin quejarse del destino, alabando a Dios. Su inmenso corazón hallábase henchido de solicitud franciscana, y en la soledad de su celda, centro de su naturaleza espiritual, soñaba, escribía, leía y rezaba. Su hermana doña María Francisca de Isla y Losada compuso un estudio sobre su carácter moral y literario, que publicó don Ignacio de Salas, en Madrid, 1803.

Era hombre de simplísimas costumbres. «Aborrezco tanto la cama como los médicos», dice en una de sus cartas. Los placeres de la mesa, por lo que de ellas se deduce, eran el único lazo que le unía a la existencia material.

Cuando le atacan dice: «Dios es un gran Maestro de novicios, y sabe mortificar en lo vivo como ningún otro».

En una ocasión manifiesta: «Nada siento mis penas en comparación de lo que me duelen las de aquellas personas a quienes amo».

La gran pasión humana que tuvo fué por su hermana de padre, doña María Francisca, mujer excepcional, de la que dice «El Mercurio» de 1773 que dictaba

a un tiempo ocho cartas sobre ocho diversos asuntos. En 1754 casó con don Nicolás de Ayala. Cuando a fines de 1758 enfermó ella de gravedad, su dolor fué tan acerbo que puso en peligro su propia existencia. «Si me amaras como te amo —la dice —, conservarías mejor una vida sin la cual será para mí intolerable la mía.» Y a su cuñado: «Ni aun corazón tengo para sentir todo el dolor con que quedo por el lastimoso estado con que contemplo la salud y aun la vida de esa amadísima hermana mía...; considera dónde encontraré voces para explicarla. Mi único consuelo es que si Dios se la lleva, también me ha de conceder la gracia de que la siga, porque en lo natural no podrá ser otra cosa... Solamente quisiera suplicarte y merecerte que no permitieres a los médicos que la atormenten más, ni mucho menos que ese infeliz charlatán volviese a atravesar las puertas de tu casa».

Ediciones. — En 1787 María Francisca solicitó la impresión de los tomos 5.º y 6.º de las *Cartas Familiares* y en 1792 la de los *Sermones* de su hermano. Las ediciones del *Fray Gerundio* son numerosísimas y muy difíciles de consignar enteramente. Sus otros libros también se prodigaron, como podrá verse en la bibliografía que acompaño.

En 1790 y 1797 y en los tórculos madrileños de Pantaleón Aznar, salió un *Rebusco de las Obras Literarias, así en prosa como en verso del P. Joseph Francisco de Isla, de la extinguida Compañía de Jesús*. La segunda edición tiene cuarenta y cuatro cartas auténticas en su mayor parte, escritas desde Segovia, a un don Leopoldo Jerónimo, que el padre Gadeau (*Les Precheurs burlesques*, página 469) supone sea don Leopoldo Jerónimo Puig. La hermana y los amigos de Isla protestaron ante la serie de falsas atribuciones y de errores que este *Rebusco* contenía.

El padre Losada y los amigos y adversarios de Isla —y el propio Isla, con su alud de seudónimos —, contribuyeron a enturbiar el agua y enmarañar el cúmulo de obras apócrifas o atribuibles al ingenio, lo que hace sumamente difícil dar una nota exacta de su bibliografía, a pesar de los cual lo intento, en la seguridad de que es incompleta y deficiente.

Análisis del Fray Gerundio. — Titúlase la novela: *Historia del Famoso Predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes. Escrita por el licenciado Don Francisco Lobon de Salazar, presbítero, beneficiado de preste en las villas de Aguilar y Villagarcía de Campos, cura en la parroquial de San Pedro de ésta, y opositor a cátedras en la universidad de la ciudad de Valladolid, quien la dedica al público. Tomo primero.*

Precede a la obra un prólogo *Al Público*, a quien llama «poderosísimo señor», y varias *Cartas contra los abusos de la Oratoria sagrada*. En ediciones posteriores hay numerosas cartas en defensa de la obra, atacando a los «gerundios» de que está plagado el púlpito español. Se le adivina algo picado por las críticas dirigidas.

Comienza con la descripción de Campazas y de la casa del labrador Antón Zotes, que recuerda claramente las primeras líneas del Quijote, como asimismo el retrato de Antón, plagiado del de Quijano el Bueno: «Era... un labrador de media pasada; hombre de machorra, cecina y pan mediado los días ordinarios, con cebolla o puerro por postre; vaca y chorizo los días de fiesta, su torrezno corriente por almuerzo y cena, aunque ésta tal vez era un salpicón de vaca; despensa o agua-pie su bebida usual, menos cuando tenía en su casa algún fraile, especialmente si era prelado, lector o algún gran supuesto de la orden...». De ese Zotes y de la tía Catuja nace un niño rollizo, vivaracho y berreón, a quien ponen el nombre de Gerundio, en recuerdo de los estudios de latín que Zotes había verificado en los teatinos de Villagarcía.

«Aún no sabía leer ni escribir, y ya sabía predicar.» La educación que recibe Gerundio va deformando su espíritu. Las ideas pedagógicas que en el texto se

exponen son una sátira implacable contra la educación coetánea. El cojo de Villaornate y el pedante dómine bajo cuya férula cae el muchacho, le desarrollan ante sus ojos un mundo de fantásticas ideas. Es decir, que el sistema de enseñanza que se le da malogra el porvenir intelectual del educando. Al fin un padre provincial se lo lleva al convento. Allí aprende el «escolasticismo facultativo» que profesa el estupendo padre lector, y Gerundio abruma a todos con su innata picardía y su desfachatez asombrosas. Gerundio es un cándido entreverado de socarrón y de sinvergüenza. Al terminar el noviciado pasa a un convento. El padre Isla encuentra el terreno abonado para sembrar su sátira, que pronto retoñará con pujanza en forma de anécdotas llenas de gracia, ridiculizando a los predicadores que suben al púlpito «como se dispone un comediante para salir al teatro», y sus retruécanos, «ese paloteo de voces y ese triquitraque de palabras», injiriendo en el texto trozos de sermones que eran copias del natural, es decir, de la peregrina antología de la época más barroca, pontificando sobre las verdaderas causas de la corrupción imperante, que reduce a tres: a la menguada o nula estimación del púlpito; a la incapacidad o falta de preparación, y al mal gusto de los auditorios, «que aplauden lo que debieron abominar y abominan lo que debieran aplaudir». Predica Gerundio su primer sermón en el refectorio del convento. Es ésta la parte más lograda y más cómica de la novela. La ironía con que descubre los apuros del orador novel nos excitan la lástima hacia aquel espíritu silvestre deformado por la pedantería reinante.

Con su ascensión al púlpito, el interés de la novela, de la novela en sí, decae a fuerza de retorcer el tema, fatigando al lector con los chistes, retruécanos y procedimientos comicistas sacados de la misma cantera, y, además, por la desmesurada extensión de los mismos.

Hay pasajes llenos de aguda ironía: así la plática de Gerundio, al mezclar el nombre del mayordomo Pascual Cordero con el del Cordero Pascual; la recomendación de fray Blas de que el asunto del sermón sea de chiste; las advertencias del mismo con motivo del sermón de honras que debía predicar fray Gerundio en alabanza de un escribano falsario, que son quevedescas. Ridiculiza muy hábilmente títulos y dedicatorias de libros, disertaciones históricas, filosóficas, teológicas; aporta las fuentes de la invención oratoria — parábolas, adagios, refranes, emblemas, sentencias, etc. — y estudia los sermones de santo Tomás de Villanueva, de fray Luis de Granada y del padre Antonio Vieyra.

En el capítulo IV hay un pasaje ajeno a la novela: la llegada a España del rey don Carlos.

Haciendo una excepción con el *Quijote*, puede constatarse una vez más la sabiduría que encierra el aforismo que dice que nunca segundas partes fueron buenas. Si el padre Isla hubiera dado un poco más de extensión al primer tomo, despojándola de pasajes asaz repetidos, la obra hubiera alcanzado mayor perfección:

El *Fray Gerundio* viene a ser una novela escrita con doble finalidad: una satírica y otra didáctica, pues contiene un tratado de oratoria religiosa y otro de pedagogía.

El estilo es llano, abundante, desenfadado, reflejo de su carácter simpático y de su ingenio festivo y socarrón. Isla tiene que luchar contra la decadencia de la prosa de su tiempo y para ello apela a los escritores clásicos y al lenguaje del pueblo. Cervantes y Quevedo son sus maestros. A veces se pierde en excesivas digresiones: no pudo escapar a la conquista de la estética gala, como tampoco a la cultura escolástica y humanística.

Es muy curioso el estudio que hace Gerundio de los estilos y de sus divisiones: «estilo hinchado, cacocelo, frío, pueril, parentirso, escolástico, poético, metafórico y alegórico». Busca entre los sermonarios más barrocos ejemplos y títulos estupefactivos. En la segunda parte se hallan los éxitos, aturdimientos y entu-

siasmos que promueve Fray Gerundio con sus sermones («de Berbería», como dijo Calderón).

Tiene no pocos contactos con el *Quijote*, a saber: al predicar su primer sermón apela al testimonio de viejos manuscritos desempolvados; las reglas que da para ser un buen predicador (libro III), en lo que concierne a la elección de libros y su abusivo apoyo en autoridades, como hace Cervantes en el prólogo de su novela; la técnica de muchos chistes, de su ironía, de la exposición. El fin es parejo asimismo, pero invertido. Don Quijote enloquece por sí mismo leyendo libros de caballerías; Gerundio, que ha nacido con un cerebro clarividente y práctico, va enloqueciendo por la asidua influencia de los padres predicadores. El fin es menos humano, moral y universal. Cervantes, infinitamente más artista que Isla, supo adornar el tema con episodios, amenizar la fábula con rasgos ajenos a la finalidad primordial de su obra, no fatigando al lector con la machacona insistencia con que el *Gerundio* se produce.

Lo mejor del libro son los retratos, y el mejor de ellos el del dómine que enseña a Gerundio, propincuo pariente del Licenciado Cabra.

Siempre que quiere apelar al chiste lo hace valiéndose de dos procedimientos: o por la gracia del doble sentido de la palabra o echando mano de expresiones subidas de tono o, simplemente, groseras. Como ejemplo de la primera forma, citaré la descripción de un tío de Gerundio: «Llegó a ser gimnasiarca..., puesto importante que mereció por puños. Obtuvo por oposición el curato de Ajos y Cebollas, en el obispado de Ávila, y murió en la flor de su edad consultado ya en primera letra para el de Berraco». Como ejemplo del segundo procedimiento, dice el maestro Villaornate que las vocales se llaman así porque se pronuncian por la boca: «¿Pues acaso las otras, señor maestro (le interrumpió Gurundico con su natural viveza), se pronuncian con el cu..., y díjolo por entero».

La inmensa mayoría de los chistes gerundianos son... esto: gerundianos; propios de conventos y sacristías, marrullerías frailunas, vulgares y manidas. «Ojalá un fondo mejor de doctrina, una más vasta y selecta erudición, una crítica más fina y un gusto más sano hubiesen regulado la fecunda fantasía de Isla y conducido su elegante y graciosa pluma», observa el jesuíta padre André (*Origen... de toda la literatura* IV, 499-500).

El señor Pidal y Mon (*Discurso ante la Real Academia*, en la recepción pública del padre Coloma), opina que lejos de ser el *Gerundio* una sátira contra la filosofía escolástica, como se ha dicho, «es una apología de santo Tomás de Aquino, una defensa del escolasticismo». No creo que éste fuera el interés primordial, ni aun remoto, del autor.

Fitzmaurice-Kelly asevera (478, nota) que la edición príncipe de la *Segunda parte* se publicó en Inglaterra, en lengua inglesa en 1772, por intermedio de Baretti (Tiknor, IV, 61); pero Eduardo Lidfors, en el prólogo de la edición publicada en Leipzig (1885, Brockhaus), afirma que hay una edición castellana de 1768. El citado Giusepe Baretti, amigo de Isla, vertió al italiano el *Fray Gerundio* (inédita en la Biblioteca Nacional de Turín, según el padre Batllori: «La irrupción de jesuítas españoles en Italia», pág. 16). Las ediciones, refundiciones, traducciones y comentarios han alcanzado considerable caudal bibliográfico, prestigiando la obra hasta hacerla una de las más difundidas de nuestra literatura.

El problema del Gil Blas. — Ya se ha dicho que para auxiliar a un caballero necesitado el padre Isla tradujo las *Aventuras de Gil Blas de Santillana, robadas a España y adoptadas en Francia por Monsieur Le Sage; restituídas a su patria y a su lengua nativa por un español celoso, que no sufre se burlen de su nación* (Madrid, 1782, 4 vols.), promoviendo ruidosa polémica. La edición príncipe contiene una «Conversación preliminar, que comúnmente llaman prólogo, y dedicatoria al misma tiempo a los que me quisieren leer», en que trata de convencer al lector sobre la legitimidad española de la obra, pero empleando

argumentos poco apodícticos y emitiendo de pasada denigrantes juicios para las letras francesas, juicios que fueron contestados por el conde de Neufchateau, el cual rebatió con tino y razones contundentes los apasionados juicios del traductor.

Ya Voltaire en su libro *El siglo de Luis XIV* supone que el *Gil Blas* es obra de autor español, y de ello se hace eco un *Diccionario Biográfico* de Amsterdam (1771), atribuyéndola a Vicente Espinel, autor del *Marcos de Obregón*. Desde entonces los críticos han alambicado sobre la españolidad o no de la novela en cuestión. El académico francés padre Francisco de Neufchateau se pronunció contra la suposición del padre Isla (1668-1747). Llorente, en sus *Observaciones críticas sobre el romance* (sic) *de Gil Blas*, cree que en el reinado de Felipe IV fué compuesta una novela con el título de *Historia de las aventuras del bachiller de Salamanca Don Querubín de la Ronda*, cuyo manuscrito pasó a la biblioteca del abate Julio de Lionne, y de ésta a la de Lesage, suponiendo que su autor pudo ser don Antonio de Solís y Rivadeneira. Puigblanch, en sus *Opúsculos Gramático-Satíricos* (II, 372), emite una opinión certera: «En un discurso que precederá a la traducción que tengo anunciada del *Gil Blas*, se verá que no hay fundamento para privar a Le Sage del mérito de aquella composición; así como por el contrario no cabe duda en que se aprovechó de varios pensamientos de autores nuestros, lo cual ya lo conceden los franceses...». Adolfo de Castro afirma que Lesage cometió catorce plagios, utilizando numerosos episodios de novelas picarescas españolas, para formar con ellas un todo original francés. Hoy está demostrado que Lesage tomó asuntos de la *Vida del Escudero Marcos de Obregón*, de Espinel, y elementos de otras novelas españolas. Los señores Hurtado y González Palencia resumen (pág. 770) las fuentes primordiales e incontrovertibles: la novela de Castillo y Solórzano, *Más puede amor que la sangre;* la *Vida de Estebanillo González;* la comedia de Diego de Figueroa y Córdoba, *Todo es enredos amor y diablos son las mujeres;* la comedia de Rojas Zorrilla, *Casarse por vengarse;* la de Antonio Hurtado de Mendoza, *Los empeños del mentir*, y otras.

No es mi propósito extenderme sobre la originalidad del *Gil Blas* que, por otra parte, ha sido bien estudiada por eminentes críticos. Lo que sí interesa consignar es que la versión del padre Isla fué un éxito completo editorial, mucho mayor que el de *Fray Gerundio*, pues es imposible registrar las numerosas ediciones que se hicieron y se hacen en el decurso de los tiempos. No obstante, la versión del padre Isla es deficiente, incompleta, cambiando parajes y aun partes argumentales del original. Fué tal su fama que, como los *Amadises* y *Palmerines*, se les añadieron libros y más libros. El canónigo italiano don Julio Monti compuso las *Aventuras de Gil Blas*, en tres tomos, titulándose el tercero: *Adición a las Aventuras de Gil Blas, o historia galante del joven siciliano, que suena traducida del francés en italiano, y de esta lengua la ha convertido en española el mismo viejo ocioso que sustituyó las Aventuras francesas a su original lengua castellana* (Madrid, 1797, 1800; Burdeos, 1805; Londres, 1808; Madrid, 1811; Valencia, 1812; Barcelona, 1817; Madrid, 1818, 1819, 1820; París, 1821; Barcelona, 1821, 1822; Burdeos, 1822; París, 1823; Gerona, 1823; Lyon, 1824, 1826; Valencia, 1825, 1827; Perpignan, 1826; París, 1826; Valencia, 1826, 1827; Madrid, 1828, 1829, 1830; Barcelona, 1830; Valencia, 1832; Barcelona, 1833, 1836, 1837...). En todo el siglo XIX las ediciones se suceden ininterrumpidamente. Sempere y Guarinos (*Biblioteca*, VI, 231) cita otra continuación: *Genealogía del Gil Blas; continuación de la vida de este famoso sugeto, por su hijo Don Alfonso Blas de Liria*, cuyo autor es don Bernardo María Calzada. Don Antonio Puigblanch hizo otra versión de la obra de Lesage, en Londres, «corrigiendo — declara — los defectos del lenguaje y estilo en que aquél (el padre Isla) incurrió» (Londres, G. Guthrie, 1833, 2 vols.).

«La juventud triunfante». — Con motivo de la canonización de San Luis Gonzaga, estudiante jesuíta, y del novicio Estanislao de Kostka, celebráronse en toda España grandes certámenes y se compusieron numerosos poemas, imposibles de contar. En julio de 1727 se conmemoró en el Colegio de la Compañía de Salamanca tal efemérides con fiestas que duraron cinco días y se imprimió, como «obra escrita por un ingenio de Salamanca», siendo reimpresa en Valencia.

Se ha dicho que es obra del padre Isla. Si es suya, cosa que dudo, debió ser compuesta con evidente precipitación.

«Cartas de Juan de la Encina». — Compúsolas en 1732 y son un ataque regocijadísimo contra el libro *Método racional de curar sabañones y gobierno quirúrgico para conocer y curar las enfermedades externas complicadas con el morbo más cruel* (Madrid, 1732), escrito por el cirujano de Segovia don José Carmona y Martínez, a raíz de habérsele ulcerado unos sabañones a la hija del Regidor perpetuo de aquella ciudad. La obra del doctor Carmona salió como respuesta a la severa crítica de una consulta de médicos por haber administrado a la paciente «aceite de nieve». Isla se burla con mucho gracejo de esta polémica que tuvo en tensión a todos los españoles devotos de Galeno.

Triunfo del amor y de la lealtad, día grande de navarra. — «Satírico papel es, sin la menor duda, y escrito con ánimo de ridiculizar a aquella representación popular (Diputación) y de adular al despotismo de los Borbones... No se puede poner hoy en duda su talento para la sátira» (Puigblanch. *Opúsculos Gramático-Satíricos*, II, 25).

La primera edición, que se agotó a los pocos días, fué aceptada unánimemente como un cántico a la aclamación de Fernando VI y a las fiestas celebradas en el reino de Navarra con este motivo. El Municipio y el Cabildo de Pamplona le dan las gracias oficialmente y los pamplonicas se sienten halagados con tan enfervorizado escrito. Sobre el autor llueven plácemes y regalos. Pero el padre, socarrón, al ver la candidez de sus lectores, quiere patentizar el humorismo del texto y para ello escribe *Dos palabritas del Impresor, y léanse*, en la segunda edición, salida de las prensas de Zaragoza, año 1746. «Hipan tanto por este papel — escribe el jesuíta —, de todas las provincias y aun rincones de España, donde ha llegado su noticia, que se asegura el despacho, aunque se impriman millares.» La dedicatoria al conde de Maceda es ya por sí sola un monumento de ironía, poblada de Martes, de Musas, de Oráculos y de prosa escarolada. Las primeras líneas ya dan la tónica del discurso: «¿Ello ha de ser? Pues pereza fuera y manos a la obra; ¿pero en qué estilo? ¿Será crespo, sonoro, altisonante? No; que es estilo campanudo, de repique y volteo, y en este estilo ya hicieron las torres su relación, y la representaron tan alto, que los oyeron los sordos. ¿Será blondo, petimetre, almidonado y a la chamberí? Menos; porque sería estilo de moda, pero no de estilo... Soy hombre que me muero por la música, pero me matan los músicos si dan en muy tocadores. ¡Polvos! A cada paso los doy, sólo por no tenerlos. El *pulvis es* del *memento homo*, me espanta más en las cabezas que en las calaveras. No lo digo yo de mi cabeza; que esto lo dijo el que lo dijo:

Por las calles, por las plazas,
cabezas se ven quimeras;
la mitad son calaveras,
la otra mitad calabazas.

Habla de Navarra en este tono: «La historia de Navarra es la historia del mundo universal, o por mejor decir, la historia del mundo universal es la historia de Navarra...». Y continúa, con gracejo singular y finísima ironía, regodeándose con el tema. El lector siempre tiene la sonrisa a flor de labio, porque

en las encrucijadas de las frases adivina una segunda, una tercera intención. No hiere profundamente..., salvo a los navarros. Su estilo es desenfadado, de dómine. Su erudición va encaminada a destacar los planos humorísticos.

Lo mejor del texto son las poesías, ya suyas, ya prestadas, populares y festivas, en las que asoma la risa de Quevedo, como puede constatarse:

No es esta obrilla de aquellas
que se espuman y se esponjan,
donde es cada voz vejiga
y cada cláusula ampolla...

Las demás obras del padre Isla son de inferior calidad. Compuso unas *Cartas atrasadas del Parnaso* (Iriarte, en su *Catálogo Razonado*, IV, 166, dice que no son de Isla), en noventa malas octavas y en forma de epístolas a don José Joaquín Benegasi, dándole cuenta de las fiestas madrileñas con motivo de la entrada en la corte de Carlos III y de María Amalia de Sajonia. Tradujo la copiosísima obra del jesuíta francés padre Croiset, *Año Cristiano*, conteniendo las vidas de Santos distribuídas en los días del año. Dedicó el primer tomo a Fernando VI (1753), el segundo al marqués de la Ensenada (1754); el tercero al mariscal de Campo don Francisco Crespo Ortiz (1762); el cuarto, al arzobispo de Zaragoza, don Francisco Añoa y Bustos (1763), y el quinto al obispo de Guádix don Francisco Alejandro Bocanegra (1763). Fray Manuel de Espinosa (muerto en 1796) compuso un *Indice general de la obra titulada Año Cristiano*... (Pamplona, 1783). El doctoral terolense Joaquín Benito Castellot tradujo el tomo XII y luego toda la obra (Madrid, Antonio Sancha, 1773-75, en cinco tomos).

Otra versión del padre Isla es la *Historia de España*, del padre Duchesne, escrita de corrida, sin consultar diccionarios, sumamente defectuosa. Lo son más todavía las notas del contexto, en las que hay «mil impertinencias que no merecen disculpa», según Leandro Fernández de Moratín (Carta a Forner, 23 marzo de 1787). Para muestra nos bastará consignar este juicio chabacano de Alfonso X:

Alfonso diez, a quien llamaron sabio
por no sé qué tintura de astrolabio,
lejos de dominar a las estrellas,
no las mandó, que le mandaron ellas.
Mientras observa el movimiento al cielo,
cada paso un desbarro era en el suelo:
a su suegro, y su reino fastidioso,
sólo contra los moros fué dichoso.

Después de la muerte del padre Isla se recogieron algunos papeles dispersos, como cartas, sátiras, poesías, algunas de ellas de dudosa autenticidad y reputadas como ajenas a su pluma por la propia hermana del ingenio gallego, editándose en Madrid en 1790 con el título de *Rebusco de las obras del P. Isla*. Dice Ticknor (IV, 63) que en la Biblioteca del Ateneo de Boston se guarda un manuscrito suyo, que es un poema de 16 cantos titulado *Cicerón*, conteniendo tres cartas autógrafas, adquiridas en Madrid por E. Weston: Es una sátira contra los poemas narrativos castellanos y contra algunas críticas de obras relacionadas con la biografía del inmortal autor romano.

Adolfo de Castro (*Obras escogidas de Filósofos*, BAE, CXXX, tomo LXV) y Ticknor (IV, 62, nota 15) le atribuyen *Los aldeanos críticos. Cartas críticas sobre lo que se verá. Dalas a luz por Don Roque Antonio de Cogollar*... (Evora, 1758). En la bibliografía de este autor hemos visto la gran cantidad de obras que, con más o menos fundamento, se le imputan.

NOTAS

[1]) Advierto, de una vez para siempre, que estudio en lugares adecuados de este trabajo cada una de las actividades sobresalientes de los autores, con excepción de las figuras cumbres de la literatura neoclásica.

En 1732 publicóse en Barcelona, en la imprenta de Juan Piferrer, el *Consulado de Mar de Barcelona, en Castellano, por don Cayetano Pallejá.* La versión, que Capmany tachó con justicia, de «viciosa, servil, arrastrada y confusa en su frase..., más perjudicial que útil», le indujo a emprender, no sólo la versión nueva, sino comentar esas inveteradas costumbres marítimas. A este efecto dió a la estampa su valiosa obra *Código de las Costumbres Marítimas de Barcelona hasta aquí vulgarmente llamado Libro del Consulado. Nuevamente traducido al castellano con el texto lemosín restituído a su original integridad y pureza...* (1791). Capmany ha sabido tratar el tema desde un punto de vista científico moderno, procediendo siempre con honradez y criterio ecléctico. Contiene un *discurso* en que *da una «Idea histórica de los códices náuticos».*

BIBLIOGRAFÍA

LUZÁN

Anotaciones y adiciones importantes al nuevo Diccionario de la Academia Española (ms.). — *Apuntaciones sobre la Geografía de España* (Latassa, II, 199). — *Avisos o máximas de Isócrates a Demónico* (Edición de la Poética). — *Breve tratado de la Cronología para el mejor uso de su estudio.* — *Canción, soneto y epigrama* (Memorias Acad. San Fernando, I, 1752). — *Canciones con motivo de la conquista de Orán* (Parnaso Esp., IV, 157-162, 2.ª ed.; Madrid, 1778). — *Carta latina a los padres de Treboux sobre lo que se dice en las Memorias del mes de marzo de 1742, acerca de las cosas literarias de España* (Zaragoza, Francisco Moreno, 1743,· Con el seudónimo de «Ignacio Philatethes Cesaraugustano»). — *Carta sobre los sinónimos de nuestro* [*idioma* (Controversia con Van Hosis, embajador de los Estados Generales de Francia; Latassa, III, 199). — *Ceremonias (Las) de Amelia* (trad. de una comedia italia). — *Clemencia (La) de Tito.* Trad. de Metastasia. De orden superior (1747). — *Compendio de las cuatro principales partes de la filosofía, lógica, física y moral* (Palermo). — *Compendio español de la Lógica de Port-Royal* (Nápoles, Latassa, II, 197). — *Crítica de Catalina sobre la tragedia de Crevillon.* — *De Aedibus marquinissae Pompadeuri ad Fontem Flavium* (París, 1747. Poemas en francés, italiano y español). — *De morte non metuenda* (epístola cit. por su hijo). — *De'i principi della morale* (Nápoles, cit. por su hijo). — *Dictamen sobre la colocación de los collares del Toisón y Sancti Spiritus en las armas reales* (Latassa, II, 199). — *Discurso apologético* (publicado con el seudónimo de Ignacio de Lanuza; Pamplona, José Joaquín Martínez, 1740). — *Disertación en que se demuestra deberse contar a Ataúlfo por primer rey godo de España* (1742). — *Disertación sobre la belleza ideal en la Pintura* (1790). — *Disertación sobre el origen y patria primitiva de los godos* (Memorias Aead. Hist., I, 99 y ss.). — *Disertación sobre la filosofía, su origen y progresos* (Latassa, II, 200). — *Diversas cartas* (Latassa, II, 200). — *Doctrina política* sacada de proverbios y palabras de la Sagrada Escritura. — *Dos canciones* («A la Primavera» y otra sobre su natural inclinación a la poesía). — *Dos tablas muy a propósito para adquirir gran facilidad y destreza en el conocimiento de las medallas y en la inteligencia de las leyendas e inscripciones* (MS Latassa, II, 197). — *Elegía latina al conde de Perelada cuando estaba para ir a Lisboa con el carácter de embajador* (Latassa,

II, 199). — *Elegíacos al Sr. D. José del Campillo y Cosío sobre el recobro de su salud* (Ídem, II, 198). — *Epigramas (Unos) al Delfín de Francia sobre la batalla de Fontenoy, ganada por los franceses*, año 1745, los que después redujo a tercetos (Ídem, II, 198). — *Epístola a D. Juan de Iriarte* (París, 1747; en versos anacrónicos). - *Epístola dirigida desde Palermo con el título «De morte non metuenda»* (Latassa, II, 197). — Extractos de obras de poetas: *Los Lusíadas*, la traducción de Homero, de Madame Dacier y *del Discurso sobre la égloga de Fontenelle* (Ídem, II, 196). — *Gacetero (El) quejoso de su fortuna* (romance satírico publicado en el «Diario de Zaragoza», 1797). — *Gatomiomachia (La)* (MS). — *Giganteida (La)*, poema burlesco, «del que sólo existen fragmentos» (Latassa, II, 198). — *Hero y Leandro* (traducción de Museo, en octavas y luego en endechas; distinto del titulado «Leandro y Hero»). — *Juicio de París, renovado entre el Poder, el Ingenio y el Amor, en la entrada solemne que hizo en su imperial villa de Madrid el día 10 de Octubre de 1746, El Rey nuestro Señor don Fernando el Sexto. Fábula épica de D. ..., dedicada a la Reina Nuestra Señora Doña María Bárbara de Portugal, por mano de la excelentísima Señora Condesa de Lemos, su camarera mayor* («Parnaso Español», t. II, 1746). — *Leandro y Hero* (Memorias de la Vida de D. ...: Madrid, Sancha, 1789. Poema leído en la Academia del Buen Gusto). — *Memorias literarias de París. Actual estado y método de sus estudios* (Madrid, Gabriel Ramírez, 1751). — *Memorias sobre los sucesos principales de su tiempo* (MS). — *Método breve para enseñar y aprender las lenguas, como se comprobó en la misma señora, que en cuatro o cinco meses logró imponerse en el latín* (Latassa, II, 197). — *Octavas en la apertura de la Real Academia de San Fernando* (Íd., 199). — *Oda en celebridad del día* (apertura de la Academia de San Fernando, 13 junio 1752) (Memorias Acad. S. Fern., t. I). — *Oración gratulatoria por su admisión en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (Madrid, 24 junio 1759; t. I de la Acad. Barcelona, Francisco Suriá, 1753). — *Perspectiva política* (MS cit. por su hijo). — *Plan de una Academia general de ciencias, artes y bellas letras para establecerse en Madrid, según los designios del Sr. Conde de Carvajal* (MS. ídem). — *Poesías* (1726) (BAE XXXV y LXI). — *Poesías en italiano. Poesías en español* (MS. Latassa, II, 197). — *Poética (La), o Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies*. Por D. Ignacio de Luzán Claramunt, de Suelves y Gurrea, entre los Académicos Ereynos de Palermo, llamado Egidio Menalipo. Con licencia, en Zaragoza, por Francisco Revilla, vive en la calle de San Lorenzo, 1737. Segunda edición, de Juan Ignacio de Luzán y Mircholet (nacido en Monzón, hijo de Ignacio, canónigo de Segovia, muerto en 1789), y de D. Eugenio Llaguno: *La Poetica...*: corregida y aumentada por su mismo autor, (Madrid, Antonio de Sancha, 1789, dos tomos. Lleva una Vida del autor, por D. Joaquín de Luzán; Madrid, Antonio Sancha, s.a.; Toronto, ed. J. Cano, 1928). — *Proyecto para precaver la carestía del trigo* (MS. Latassa, II, 199). — *Ragionamenti sopra la Poesia* (son seis discursos presentados en 1728 a la Academia Poética de Palermo). — *Razón (La) contra la Moda*, comedia (Madrid, Imp. del Mercurio, 1751; trad. de La Chaussée. Seus. «El Peregrino»). — *Rendimento de grazie a nostro Signor Gesu Christo* (disc. leído en la Academia de Palermo). — *Resumen de las instituciones con notas en auxilio de los textos del Código(* MS). — *Retórica de las conversaciones* (MS cit. por su hijo). — *Sobre el origen y patria de los godos* (Memorias de la Acad. de la Hist., t. I). — *Sogno d'il buon gosto* (disc., 1729). — Traducción de Safo, Anacreonte (Palermo, citado por su hijo). — Traducción de Horacio, Safo, Anacreonte, el salmo Miserere, el himno Pange lingua y la epístola de Medea a Jasón. — Traducción en verso del romance de la comedia del marqués de Maffei intitulado *La Cérémonie* (Latassa, II, 198. «No tiene la última lima»). — *Tratado de Ortografía Castellana* (MS cit. por su hijo). — Tratados de *Dote*, de *Substitutionibus*, *Donationibus et Censibus* (MS). — *Util (Un) papel sobre el Catastro* (Latassa, II, 198). — Versión en verso semejante del *Artajerjes*, ópera del Metastasio. No se publicó (Latassa, II, 198). — *Virtud (La) coronada* (comedia compuesta en 1742 en Monzón; MS). — Anónimo: *Extracto del elogio histórico de D.*... (Madrid, mayo 1783, MS Jovellanos, Instituto Gijón). — Anónimo: *Luzán* («Sem. Pint. Esp.», 10 dic. 1848). — CANO, Juan: *La poética de Luzán* (The University of Toronto Press, 1928; lleva un prólogo). — LUZÁN, Juan Ignacio de: *Memorias de la vida de don...*, escrita por su hijo (ed. de La Poética; Madrid, 1789; BAE 1869). — IRIARTE, Juan de: *Crítica del Libro Cuarto de la Poética de D....* (t. IV del «Diario de los Literatos», págs. 1-62. También en «Obras sueltas», II, 475-509). — ROBERTSON, J. G.: *Italian influence in Spain: Ignacio de Luzán* «Studies in the Genesis of Romantic Theory in Eighteenth Century», Cambridge University Press, 1923).

SARMIENTO

Apuntamientos para un discurso sobre la necesidad que hay en España de unos buenos caminos reales y de su pública utilidad («Semanario Erudito de Valladares», 1789, XX, 11-225. Lo firma en San Martín de Madrid, 21 julio 1757). — *Biblioteca anni* 1748 (MS que poseía Mayans y luego el inglés Ricardo Heber, vendido en pública subasta en 1838. RABM, 1906, I, 383). — *Carta del Rev. Padre Mtro. Fr... al Excelentísimo Sr. Conde de Aranda* (Madrid, 25 julio 1757), remitiéndole unos «Apuntamientos para un discurso sobre la necesidad que hay en España de unos buenos caminos reales y de su pública utilidad y del modo de medirlos, adornarlos, abastecerlos, construirlos, comunicarlos, medirlos y conservarlos» (MS, Instituto Jovellanos, Gijón. Está en el Índice de los Apuntamientos...). — *Carta del Rmo. P..., al Excelentísimo Sr. Du-*

que de Medina Sidonia, sobre los atunes (1757, MS, t. XII de las «Obras de Sarmiento», que existe en el Museo de Ciencias Naturales. Vida y costumbres de los atunes, pesca desde tiempos antiguos, decadencia de las almadrabas y medio de volverlos a su esplendor). — *Carta del P. Sarmiento a D. Carlos Montoya, crítico de cortesía* (MS). — *Catálogo de algunos libros curiosos y selectos para la librería de algún particular que desee comprar de tres a cuatro mil tomos* («Semanario Erudito», 1740, t. V, 97-174). — *Catálogo de los pliegos que yo, Fr..., benedictino y profeso en San Martín de Madrid, he escrito de mi mano, pluma y letra sobre diferentes asuntos* (San Martín de Madrid, 28 nov. 1767; M. Goyangos, Bibl. Nac.). *Copia de lo que un Botero de Burgos respondió a dos cartas, una de cierto Prebendado en la Corte, y otra de un doctor de cierta Universidad de España* (12 octubre 1653, lo firma: Barragan Botero (MS). — *Demostración crítico apologética del Teatro crítico universal, que dió a luz el R. P. M. Fr. Benito Jerónimo Feijóo, benedictino*, con la cual se hace patente la evidencia, certeza, y probabilidad, verisimilitud, elección, exactitud, harmonía, propiedad de sus discursos, noticias, opiniones, conjeturas, autores, citas, expresiones, palabras que en los tomos I, II, III, en algunas partes del IV y en la «Ilustración Apologética» pretendió contradecir al vulgo con diferentes papeles, por no haber entendido hasta ahora la conexión y obvia significación de las voces. Adjunta una defensa de las aprobaciones de dicha «Ilustración». Hácela uno de los Aprobantes, el P. Fr..., Benedictino, Lector de Teología Moral en el Monasterio de San Martín de esta Corte (Madrid, Vda. de Francisco del Hierro, 1732, dos tomos) (Pamplona, Benito Cosculluela, 1787; 2 t., 4.ª impresión). — *Descripción física y civil de la villa de Pontevedra y de su fundación* (revista «Galicia», I, 1860). — *Descripción, efectos y virtudes del vegetable Carqueixa o Garqueyxa, cuya planta se halla en el reino de Galicia, con mucha abundancia. Año de 1768* (MS Instit. Jovellanos, Gijón. Autógrafo. Otro MS Bibl. Nac. citado por Gallardo, II, 148). — *Diccionario crítico sobre el origen de los maragatos* («Semanario Erudito», 1787, VI, 5). — *Discurso del pájaro flamenco, o fenicóptero, y conjetura sobre si acaso sería el primitivo fénix. 1754* (MS B. R. Gallardo, II, 148). — *Discurso sobre el método que debe guardarse en la primera educación de la juventud para que sin tanto estudiar de memoria y a la letra tuviesen mayores adelantamientos* («Seman. Erud.», XIX, 167-256). — *Discurso sobre el origen de los que llaman Villanos, a quienes regularmente dicen Cristianos viejos, por el Mr. P...* (MS Inst. Jovellanos). — *Discurso sobre el origen de los maragatos* («Seman. Erud.», V, 175-214). *Disertación sobre el Amadís de Gaula* (MS TICKNOR: *Catalogue*, 325). — *Disertación sobre el origen de la expresión marítima San Ermo, San Elmo, o San Telmo* (MS). — *Educación (La) de los niños* (public. por Juan del Álamo, revista ABM, 1931, 67-82; 281-301). — *Elementos etimológicos, según el método de Euclides* (MS Acad. Esp.). — *Especies curiosas tocantes a Galicia y Pontevedra, sacadas de las crónicas de Portugal de Duarte Núñez de León* (MS). — *Estradas militares romanas de Braga y Astorga* (MS conservado na Bibliotheca da Real Academia de Hist. de Madrid e apresentado por copia a Acad. Real das Sciencias de Lisboa, por Christovam Ayres (Lisboa, Tip. da Academia, 1901). — *Estudio sobre la lengua gallega y paleografía española sobre la lengua gallega* (carta a Esteban Terreros y Pando, 1755, en «Rev. Contemp.», 1878). — *Examen o descripción de la crónica ms. de la ciudad de Avila.* (La había ya impreso el padre Aros. Es un extracto-ms.) — *Explicación de algunas medallas antiguas desconocidas de familias imperiales y otras, con un catálogo de varias modernas* (MS Acad. Hist.). — *Extracto de un discurso del P... sobre el origen y antigüedad del mal gálico* (MS revista ABM 1906-1-383). — *Historia natural del árbol Betula* (MS B. B. cit. por Gallardo, II, 148). — *Indice General Alfabético de las cosas notables que contienen todas las obras del muy ilustre señor D. B. J. Feijóo, inclusas las Dedicatorias, Aprobaciones y Prólogos, y también los dos tomos de la Demostración Crítico-apologética que en defensa del Teatro Crítico escribió el Rmo. P. Fr...* (Madrid, Antonio Sancha, 1774). — *Inscripciones de algunas monedas antiguas* (MS. En su mayor parte son medallas romanas de los municipios hispanos). — *Interrogatorio cosmográfico de 36 preguntas para sacar un dicion. univ. geográfico en lengua castellana, con noticias individuales de nuestra España e Indias* (MS). — *Ir a la guerra, navegar y casar, no se puede aconsejar. Respuesta que dió el P... a un amigo sobre la pregunta que le hizo de si le convendría casarse* (Madrid, Andrés Ramírez, 1788). — *Meco - Moro - Agudo: epítetos del impostor Mahoma. Por qué los gallegos no pueden ni deben perdonar a Meco. Segunda edición* (M. Blas Romaní, 1795). — *Memoria de diez y ocho volúmenes manuscritos hebreos y rabinos, que se hallan en la librería de San Martín de Madrid* (algunos códices se hallan en la B. N.). — *Memorias para la historia de la Poesía, Poetas españoles. Dados a luz por el Monasterio de San Martín de Madrid, y dedicados al Excmo. Sr. Duque de Medinaceli* (Madrid, Joaquín Ibarra, 1775). — *Nacimiento y crianza de San Fernando en Galicia.* — *Noticia de la verdadera patria (Alcalá) de Miguel de Cervantes, estropeado en Lepanto, cautivo en Argel y autor de la Historia de Don Quijote, y conjetura sobre la Insula Barataria de Sancho Panza, por el Mtro...; Benedictino, 1761* (Barcelona, L'Aveuç, 1898. Edición de mil ejemplares del señor Bousoms). Gayangos cita el MS como de su propiedad (*Catálogo*, pág. 26). Hoy B. N. — *Noticia de algunas monedas antiguas, y en especial romanas, que he visto y explicado* (MS. Empieza en Augusto (1.ª moneda) y termina en la 78, con un denario de Cayo Renio). — *Noticias geográficas sacadas de la Historia de Braga* (MS). — *Obras póstumas del Rmo. P. M. Fr..., Benedictino. Tomo 1* (único) (Madrid, Ibarra, 1775). Contiene «Memorias para la Historia de la Poesía y Poetas españoles, dadas a luz por el Monasterio de San Martín de Madrid y dedicadas al Excmo. Sr. Duque de Medina Sidonia (Madrid, Joaquín Ibarra, 1775). — *Obras, con un índice*

(MS. 2 vols. que poseía Mayans... Rev. ABM, 1906-1-383). — *Oración crítico-apologética...*(«Semanario Erudito», tt..v, vi, xix y xx; fragmentos). — *Origen de los Villanos* (idem, 1787, volumen vi, 189-201). — *Paleografía Española* («Ilustración Gallega y Asturiana», por don Manuel Murguía. Es una carta de Sarmiento a Terreros). — *Parecer del P. Sarmiento sobre si conviene más para la riqueza y población de los Reinos el desmonte y cultivo de las tierras que las alamedas y bosques, especialmente en Galicia* («Correo Lit. de Europa»). *El por qué sí y el por qué no* («Semanario Erud.», 1787, vi, 111-188). — *Profecía de Sta. Ildegardis, abadesa del convento de Monjas del Orden de S. Benito de la ciudad de Maguncia* (MS). — *Reflexiones literarias para una Biblioteca real y para otras bibliotecas públicas* (Idem, 1743, xxi, 99-283). — *Respuesta dada sobre el significado de la palabra alajir* (MS B. N. cit. por Gallardo, ii, 148). — *Respuestas a la carta de la Junta de Agricultura del Reino de Galicia* («Seman. Erud.», 1789). — *Respuesta del P. Sarmiento al Supremo Consejo de Castilla sobre la censura que le había encargado de la obra intitulada «España primitiva»* «Correo Lit. de Europa»). — *Romance de la caída de la torre de la catedral de Oviedo, ocasionada por un rayo* (MS. 234 estrofas). — *Rmi P. Martini Sarmiento de nominis* Escurial *atque alicter de* Aranjuez *et* Balsaín *vocabulorum origine dissertatio* (MS Gayangos, Bib. Nac.). — *Sátira política inédita del siglo* xviii: *El célebre Testamento de España en el reinado del Sr. D. Fernando el Sexto. Con una sucinta prevención del gobierno de cada una de las Religiones. Su autor el Rmo. D...* («Revista Cristiana de Historia y Literatura», nov.-dic. de 1899). — *Sobre la antigüedad de las bulas* (MS). — *Tabla de los títulos de los instrumentos que se guardan en el archivo de la Sta. Iglesia de Toledo, que se hallan al principio del índice que se acaba de coordinar en* 1727 (MS). — *Tres cartas al duque de Medina Sidonia. Discurso sobre el método que debía guardarse en la primera educación de la juventud y otros* («Seman. Erud.», vi, 201-236). Contiene: Sobre la ley sálica (estudio histórico); sobre la electricidad (muy curioso, pues refiere los conocimientos de su época), y sobre la etimología del nombre Aranjuez, el Árbol de Gerión y la Cetrería. — *Vegetales; respuesta a la pregunta de si nacen en Galicia, en qué sitio, en qué cantidad y de qué calidad son los vegetales* (rev. «Galicia», 1860). — *Veinte cartas a su hermano Javier sobre varios asuntos, con el título de «Reflexiones»* (idem íd., t. i). — *Veinticuatro cartas del P. Sarmiento* (idem íd., i). — Álvarez Jiménez, Emilio: *Biografía del reverendo padre F. M. S. y noticia de sus obras impresas y manuscritas* (Pontevedra, 1884). — Anónimo: *Obras del P. S.* («Boletín de la Bibl. M. y Pelayo, abril-junio 1929). — Anónimo: *Crisol crítico teológico, histórico, político y matemático en que se aquilatan las materias y puntos que se leban impugnado al Teatro Crítico y pretendido defender en la Demonstración Crítica del M. R. P. Martín Sarmiento, Benedictino* (Madrid, Peralta, 1734). — Avalde, P. Anselmo: *Oración Fúnebre que el M. R. P..., Predicador Mayor del Real monasterio de San Martín de Madrid dijo el día 7 de enero de este año en las honras que dicho Monasterio celebró a la buena memoria del famoso hijo el Rmo. P. Fr. Martín Sarmiento. Lo da a luz con varios elogios, griegos, latinos y castellanos, el mismo Monasterio, a expensas de un íntimo amigo del difunto* (Madrid, 1773). Cadalso se burla de esta obra en carta a Iriarte, Salamanca, julio 1773. — Castellanos, Basilio Sebastián: *Biografía eclesiástica* (dice en el folio xxvi que Sarmiento había nacido en Segovia). — Gesta y Leceta, Marcelino: *Índice de una colección manuscrita de las obras del Rmo. P...* (Madrid, Viuda e Hijos de J. Fuentenebro, 1888). — Guerra, J. G.: *Sarmiento, su vida y sus obras.* J. P.: *Escritos filosóficos del P. S.* («Boletín de la R. Acad. Esp.», 1928, 29 y 30). — López Pelaez, Antolín: *Un economista digno de estudio* («Revista Contemporánea», 1900, cxviii, 113-130); *Sarmiento y sus contemporáneos* (idem, xcviii, 5-13); *Sarmiento en defensa de Feijóo* (idem, cv 225-246); *El estilo de Sarmiento* (idem, xviii, 1897, 60-67; cvi, 575-586); *Sarmiento y la enseñanza en España* (idem, cvii, 263-271); *Influencia literaria de Sarmiento* (idem, cxv, 1899, 5-15); *Sarmiento, historiador* (idem, cviii, 1897, 113-128); *Los escritos de Sarmiento y el siglo de Feijóo* (vol. l de la Biblioteca Gallega; La Coruña, 1902); *Elogio de fray Martín Sarmiento* (discurso, 1910); *Sarmiento, como bibliógrafo y erudito* («Rev. Contemp.», 1898, xv, 244-254); *Sarmiento, filólogo* (idem íd., cxi, 588-597); *Un sociólogo español del siglo XVIII* (idem, 1899, cxiv, 50-64). — López de Vega: *Gallegos ilustres. El sabio benedictino M. S. y noticia de sus obras impresas y manuscritas* (Pontevedra, 1884). — Mañón: *Los amigos del P. Feijóo.* — Pardo Bazán, Emilia: *La vida contemporánea. De un monje de antaño* («La Ilustración Artística», Barcelona, 1902, 17-iv, pág. 186). — Pérez de Guzmán, Juan: *El P. M. S. y la ornamentación del Palacio Real* («La Ilustrac. Esp. y Americ.», 30 agosto y 8 septiembre 1909). — Vesteiro Torres, Teodosio: *El P. S.* («La Ilustrac. Gallega y Asturiana», 1880, págs. 87 y ss.). — Yela, Juan Francisco: *Un aparato diplomático inédito y un recuerdo del P. Sarmiento* (rev. ABM, enero-junio 1916, 220).

MAYANS

Acción de gracias por el Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo (Valencia, Bordázar, 1728; reimpreso en «Ensayos Oratorios»). — *Acción de Gracias a la Divina Sabiduría, Patrona de la Academia Valenciana* (Valencia, Bordázar, 1743. Da noticia de algunas obras inéditas). *Advertencias a la Historia del P. Juan de Mariana, su Autor D. Gaspar Ibáñez de Segovia Peralta y Mendoza, Marqués de Mondéjar, etc. Van añadidas algunas Cartas; cuyas obras publicó de orden y a expensas de la Academia Valenciana D...* (Valencia, Vda. de Bordázar, 1746). —*Ad-*

vertencias de D. Miguel Sánchez, dadas al Doctor Don Thomás Ferrandis de Mesa y Moreno, Abogado de los Reales Consejos (Madrid, 1748. Se duda sea de Mayans) (Colección de Cartas Castellanas, III, 308). — *Amuis (A) (id est, Majans) Gratulatio ad Joannem V. Lusitaniae Regem de Imperii ejus felicitate* (Cosmopoli [Valencia], Ant.° Bordázar, 1734, 1740). — *Anti-Madalena, Diálogo entre Sofronio y Sofóbulo, su Autor Vigilancio Cosmopolitano* (Mayans) (1734). — *Antiguo comercio de los extranjeros en las costas de España* (MS). — *Apicius, sive liber de re coquinaria, compositus ex cariis testimoniis scriptorum latinorum quae selegit en conianxit...*(Valencia, Burguete, 1768). — *Apuntamientos para un Diccionario de la Lengua Castellana* (MS). (Escribía Ximeno «Escritores del Reino de Valencia», II, 331]: «No hago catálogo de las obras manuscritas de don Gregorio, porque habiéndole pedido a su autor se ha excusado de darle, quizá por parecer casi increíble que haya escrito tanto, como me aseguran muchos que lo han visto».) Los manuscritos que a continuación se expresan están sacados de las obras de Ximeno y de Justo Pastor Fuster (Biblioteca Valenciana, II). — *Apuntamientos del arte de pintar* (MS).— *Arbitro (El) suizo entre el francés y el alemán, según la presente guerra. Continuación del sistema político de la Europa* (Madrid, 1734. Con el seudónimo «Monsieur Margne»). — *Arte Poética* (MS). — *Arte de pintar. Discurso leído en la Academia de San Carlos en 1776.* — *Arte de pintar. Obra póstuma de D... Publicada por un individuo de su familia* (don José Mayans, conde de Trigona) (Valencia, José Rius, 1854). — *Avisos del Parnaso, su autor el Dr. Juan Bautista Corachán, Presbítero, Catedrático de Matemáticas de la Universidad de Valencia; los publicó a expensas de la Academia Valenciana el mismo D...* (Valencia, Vda. de Bordázar, 1747). — *Carta a D. Salvador José Mañer* (Valencia, 5 diciembre 1731; Madrid, 1731). — *Carta a D. Melchor Rafael de Macanaz, de 29 de diciembre de 1748* (En la obra de Macanaz: «Agravios que se hicieron y procedimientos de mis enemigos para perseguirme y arrinconarme».) — *Carta al Duque de Osuna*, 1723 (Francisco Alvarez Osorio: «Breve noticia del archivo que fué del duque de Osuna»... Rev. ABM, 1906, II, 98). — *Carta al Excelentísimo Señor D. Francisco de Almeida, Canónigo de la Iglesia Patriarcal de Lisboa, dándole noticia de la muerte de Don Manuel Martí, Deán de Alicante, fecha en Madrid a 3 de mayo de* 1737 (Lisboa, *1737*). — *Carta al Excmo. Sr. D. Diego Fernández de Almeida* (Colección de Cartas Castellanas, III, 154). — *Carta de 12 de julio de 1783 a D. José de Vega y Sentmenat* («Rev. de Hist. y Lit. de España y Portugal...»). — *Carta de D... a D. Diego de Arredondo Zorrilla, Oliva, diciembre de 30 de 1752*(M S).—*Carta de D... al Conde de Aranda* («Seman. Erud.», XVII, 3-38). — *Carta (7 nov. 1731) en respuesta de otra del P. Feijóo dándole las gracias por haberse retractado de haber escrito que Mayans le había dicho ser obra suya la Ortografía que publicó Antonio Bordázar.* — *Carta escrita al Excelentísimo Sr. D. Francisco Javier de Meneses, Conde de la Ericeira, presentado por su medio al Rey de Portugal algunas obras. En Olvia, a 15 de abril de 1741* (MS). — *Carta escrita al Doctor José Berní sobre el origen, y progresos del Derecho Español, en Oliva a 7 de enero de 1744.* (Sirve de prólogo a la «Institutio Civil y Real», del doctor Berní; Madrid, 1744; Barcelona, 1786. Francisco Cerdá la incluyó, traducida al latín, en la «Themis Hispanica», de Franckenay (Madrid, Sancha, 1780). — *Carta escrita al Excelentísimo Señor Don Diego Fernández de Almeida de Portugal, Principal de la Santa Iglesia de Lisboa, sobre la muerte de su hermano el Excmo. Sr. D. Francisco de Almeida Mascareñas, Principal de la dicha Iglesia, Académico Valenciano* (Oliva, 1 abril 1746).— *Carta escrita a la Duquesa de Gandía por D..., sobre un hallazgo de un sepulcro en el término de la Fuente de En Carroz, de un caballero de linaje de Carroz* (Pedro Salvá Mallén, *Catálogo*, II, 671). — *Carta escrita al Dr. D. Vicente Calatayud, Presbítero de la Congregación de San Felipe Neri de Valencia, Pavorde y Catedrático de Teología Escolástica... Oliva, 25 abril 1760* (Valencia, Benito Monfort, 1760). — *Carta (Una) fechada el 1731, sobre ediciones.* — *Carta latina escrita al Excelentísimo Sr. D. Juan Basilio Castellví, marqués de Villatorcas, dándole noticia de la muerte de D. Manuel Martí, fecha en Madrid 5 de mayo del año 1737* (Valencia, 1740, impresa en el «Suplemento del Teatro de las antigüedades griegas y romanas», que publicó el marqués de Polení). — *Carta latina escrita al Dr. D. José Finestres y Monsalvo, Catedrático de Prima de Leyes en la Universidad de Cervera. Oliva, 2 enero 1745.* (Le exhorta a imprimir sus «Comentarios a Hermogeniano». Impresa en las «Exercitationes Academicas», de Finertres, Cervera, Ibarra, 1745.) — *Carta latina sobre San Severo, obispo de Barcelona* (Mateo Aymerich: «Catálogo de los Obispos de Barcelona»). — *Carta literaria de D. G. M. y S. a D. José Cevallos (Oliva, 12 enero 1761) (MS, Gayangos, Bil. Nac.).* — *Carta sobre la Lengua española.* (Se publicó en el «Seman. Erudito», XVII, 3.) — *Cartas de don Nicolás Antonio, de don Antonio de Solís y de don Cristóbal Crespí de Valdaura, publicadas por don..., con las vidas de los dos primeros autores; y la oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española. Con una advertencia muy útil para los españoles y curiosos de libros* (León de Francia, Deville y Chalmette, 1733; 1755). — *Cartas morales, militares, civiles y literarias de varios autores españoles* (León de Francia, 1733; Madrid, 1734; Barcelona, 1739; Madrid, 1756, 1773; Valencia, Fauli, 1773. Todos 5 tomos). La edición de León: De Tournes Hnos. — *Cartas* (BAE, LXII, 1870, págs. 154 y ss.). — *Cartas a D. Juan Bautista Hermán, Canónigo de Valencia.* — *Cartas eruditas de D..., desde 1740 hasta 1754* (12 tomos y uno suelto. Se hallan en el archivo de la catedral de Valencia, de letra de D. Gregorio). — *Cartas a D. Fernando José de Velasco, del Consejo de Castilla.* — *Cartas escritas a Don Juan Bautista Cabrera* (5 tómos). — *Cartas de la Ciudad de Valencia sobre el V. Palafox* (MS). — *Cartas al Dr. D. Agustín Sales* (3 tt., MSS). — *Cartas y otros escritos de Mayans* («Bol. B. M. y

Pelayo», abril-junio 1929, 181). — *Censura del «Compendio de las antigüedades romanas», traducidas al castellano por D. Francisco Pérez Pastor*, 1770 (rev. ABM, 1907, I, 216-218). — *Censura de D..., por comisión del Real Consejo de Castilla* (a la obra de Francisco Manuel de Huerta y Vega «España Primitiva») («Seman. Erud.», XVII, 46-116). — *Censura de historias fabulosas. Obra póstuma de Don Nicolás Antonio. Van añadidas algunas Cartas del mismo autor, y de otros eruditos, precedidas de la Vida de D. Nicolás* (Valcucia, Vda. de Bordázar, 1742. La Vida, de Nicolás Antonio, escrita por Mayans, impugna los falsos cronicones, que le ocasionaron disgustos y denuncias a la Inquisición). — *Censura del Cronicón atribuído a Pedro Cesaraugustano* («Seman. Erud.», XVII, 1789, pág. 46). — *Cl. Viri Josephi Borrulli in supremo Indiarum Fiscalis Regii Vita Auctor...—Clarorum Valentinorum Petri Joannis Nunnesii Emmanuelis Martini Gregorii Majansii, Joannis Insulae, aliorumque orationes selectae* (Lausana, Francisco Grasset y C.ª, 1767). — *Colección de cartas eruditas escritas por D... a D. José Nebot y Sanz. Publícalas D. José Villarroya. Tomo I* (Valencia, Benito Monfort, 1781. Sólo se publicó el primer tomo y en reducida tirada). — *Colección de Refranes castellanos reducido a pasiones y afectos morales, y asuntos políticos.* — *Concepción (La) Purísima de la Virgen María Madre de Dios. Oración* (Valencia, Bordázar, 1729; reimpr. «Ensayos Oratorios»). — *Constituciones que han de observar los Maestros de latinidad que eligieren la Villa de Oliva, formados y ordenados por D..., por especial misión del Real y Supremo Consejo de Castilla, dada día 6 de julio de 1769* (Valencia, Vda. de Orga, 1770). — *Conversación sobre el Diario de los Literatos de España, por Don Plácido Veranio* (Madrid, Juan de Zúñiga, 1737). — *Constituciones de la Academia Valenciana, establecidas día 25 de agosto del año 1742* (Valencia, Antonio Bordázar, 1742). — *Correspondencia literaria de D... con el Ilmo. Sr. D. Blas Jover Alcázar, Camarista de Castilla* («Seman. Erud.», Valladares, XVII, 117-231). Son 39 cartas muy eruditas. Dicen Valladares y Sempere y Guarinos (Bibliot., IV, 32) que la mayor parte de las obras a nombre de Jover, en la famosa causa del Patronato Universal y Concordato con la Corte de Roma, son obra de Mayans. — *Correspondencia literaria de Mayans* (rev. ABM, 1905 y 1908). El tomo de 1905 es el XII, 271-446: el XIII, 51, 255, 421; 1906, t. XIV, 214, 220, 373, 378. — *Cronicones impugnados* (continuación de la «Censura de Historias fabulosas» de Nicolás Antonio). — *Cronología mejicana* (MS). — *Chocolata, sive in laudem Potionis Indicae, quam appelant Chocolate, Elegia Auctore Georgio Raminasio, Patricio Atheniensi (id est, Gregorio Majansio, Generoso Olivensi) apud Evangelium thrasibulum* (Valencia, Bordázar, 1733). — *De la Cristiandad de España en tiempo de la dominación mahometana* (MS). — *Defensa de la Jurisdicción de la Cámara* (MS). — *Defensa del Rey Witiza* (Valencia, José y Tomás de Orga, 1772 (1773?) («llena de paradojas», declara M. y Pelayo (*Heter.*, III, 62). — *Descripción de todos los pueblos del Reino de Valencia, con el nombre de cada uno, número de vecinos, cristianos nuevos, y otras particularidades que reunían al tiempo de la conquista hecha por el Rey Don Jaime en 1238* (MS). — *Diálogos de las Armas y Linajes de la Bobleza de España escritos por Don Antonio Ausgtín, Arzobispo de Tarragona, con la vida de este autor escrita por D...* (Madrid, Juan de Zúñiga, 1734). — *Diccionario para la formación de la lengua castellana* (MS). — *Dictionarium distributum in classes* (MS). — *Disputatio de Incertis Legatis* (Madrid, Juan de Zúñiga, 1734). — *Disputationis juris Lugd. Batavor. apud Petrum Vander-Eyk* (1752, 2 tt.). — *Disputationum juris liber primus* (Valencia, Bordázar, 1726; Cervera, 1726). — *Don Joannis Pugae et Feijoo Jurisconsulti et Primarii Antecessoris Salmanticensis Tractatus Academici, sive opera omnia posthuma cum ejusdem Auctoris vita scripta a D...* (León de Francia, Hermanos de Ville, 1735, 2 tt.). — *Edad de Jesucristo* (MS). — *Ejemplos de las conjugaciones de los verbos* (Valencia, 1769). — *Elogio de Quevedo, juicios críticos...* (BAE, XXIII, 271, 446; XXXVII, XLII, LXV). — *Emblemas (Los) de Alciato*, traducción (MS). — *Emmanuelis Martini Ecclesiae Alonensis Decani Epistolarum libri duodecim. Accedit ejusdem Auctoris nondum defuncti vita a Gregorio Majancio conscripta* (Madrid, Joaquín Stúñiga, 1735; Amsterdam, 1738). — *Ensayos oratorios. Va añadida la Oración de Dios Crisóstomo del Retiramiento, traducido de Griego en Español por Pedro de Valencia* (Madrid, Juan de Zúñiga, 1739). — *Epistolarium libri sex* (Valencia, Bordázar, 1732: Lipsia, Fred. Frisio, 1737). — *Eruditorum Declamationes* (en el libro: «M. Augusti Bejeri Memoriae Historico-Criticae librorum reriorum. Dresde y Lupsia, Federico Itekel, 1734») (Madrid, Antonio Sanz, 1734). — *Espejo moral con reflexiones cristianas* (Madrid, Antonio Sanz, 1734). — *Evangeli Cosmopolitani. Notae ad Jo. Burch. Menkenii De Charlataneria* (MS). — *Examen del Concordato ajustado entre la Santidad del Señor Clemente XII y la Majestad del Señor Felipe V, de gloriosa memoria, en 26 de septiembre de 1737, que ofrece al Rey N. Sr. D. Fernando VI, en su feliz advenimiento al Trono D. Blas Jover Alcázar* (Madrid, 6 de enero de 1747). Es obra de Mayans. Previene a Fernando VI contra las reclamaciones del Nuncio, que pide se cumpla el pasado Concordato. — *Filosofía Cristiana* (MS). — *Francisci Sanctii Brocensis, in inclyta Salmanticensi Academia Emeriti, olim Rhetorices, etc. Opera omnia, una cum ejusdem scriptoris vita...* (Ginebra, Hermanos Tournes, 1766; 4 vols.). — *Francisco Ramos del Manzano, vita* (MS). — *Genealogía de la Casa de Alvarez de Toledo* (MS). — *Gerardi Meerman, et doctorum virorum ad eundem epistolae (inter quas sunt septem Gregorii Majansii), atque observatione instruxit Jacobus Van-Daalen, 1767).* — *Gramática de la Lengua latina en cinco libros* (Valencia, Vda. de Orga y Francisco Burguete, 1768 y 1770, dos ediciones, 5 vols.). — *Gramática latina* (distinta de la impresa) (MS). — *Gregorii Majansii, Generosi Valentini ad quinque Jurisconsultorum fragmenta commentarii. Et ad Legem si fuerit V. de Legatis III, recitatio extemporalis* (Valencia, Antonio

Bordázar, 1723. Preceden a la obra dos cartas, una de Mayans a Manuel Martí y otra de Martí a Mayans. Los jurisconsultos tratados son Rutilio Rufo, Q. Cornelio Máximo, Rutilio Máximo, Campano y Paterno). — *Gregorii Majansii Vita, auctore Joanne Christophoro Stradtman, Rectore Gymnasii Osnabrugensis, Wolfenbuttilelae*, 1756. (El autor es Mayans.) — *Gregorii Majansii epistola ad Ianum Andream Hulmanum, edita Zurphaniae anno 1758, in lib. singularis miscellanearum Enigraphicorum.* — *Gregorii Majansii epistolarum libri sex* (Valencia, Antonio Bordázar de Artazu, 1732; Lyon, 1735; Leipzig, 1737, aumentada con ocho cartas de M. Jénichon). *Idea de la Academia Valenciana, dedicada a recoger e ilustrar las memorias antiguas y modernas pertenecientes a las cosas de España, debajo de la invocación de la Divina Sabiduría. Propuso esta idea a los eruditos valencianos D...* (Valencia, 25 agosto 1742. En este mismo día se fundó la Academia). — *Idea de la Gramática de la Lengua Latina* (Valencia, Vda. José de Orga, 1767; Grasset y C.ª, s.a.). La ed. de Orga es la siguiente: I, 1758; II, 1768; III, 1768; IV, 1769; V, 1768, 1770; los cinco tomos, Orga, 1771. El VI es el Terenciano, o *Arte métrica*. (En la edición de Orga-1771, hay desde la página 345 a la 348 una sátira de Jaime Falcó: *In malos poetas...*). — *Idea de un Universario Universal ejecutado en la jurisprudencia civil* (Valencia, Dolz, 1768). — *Index Moralis et Theologicus* (2 tt. MS). — *Indice cronológico desde el principio del mundo apuntado por los dos hermanos Mayans* (MS). — *Indice de voces españolas* (MS). — *Indice de cosas notables* (2 t., MS). — *Informe de D. Blas Jover y Alcázar, Caballero del Orden de Santiago, del Consejo de Su Majestad en el Real de Castilla y Fiscal de la Cámara, en el Pleito con el Prior y Cabildo de la Real Iglesia del Santo Sepulcro de Calatayud, sobre que debe declararse de ser del Real Patronato el Priorato, Canonicatos y demás prebendas de dicha Iglesia* (1745. SEMPERE, *Ensayo*, IV, 33, dice que su autor es Mayans). — *Informe Canónico-Legal sobre la representación que hizo al Rey el Nuncio, Arzobispo de Nacianzo* (1746). — *Informe al Rey sobre el método de enseñar en las Universidades de España* (MS). — *Institutionum Philosophiae Moralis libri tres* (Valencia, Jerónimo Conejos, 1754; Madrid, Antonio Sancha, 1777; 2 tt.). El 20 de junio de este año, Cerdá y Ruco escribe a Mayans que la acaba de editar él en Madrid, diciendo que «será una de las mejores ediciones que se han hecho en este siglo en España». — *Joannis Ludovici Vivis opera omnia, cum Vita Vivis scripta* (Valencia, Benito Monfort, 1782; 9 tt.). — *Jurisconsultorum sive de Iurisprudentia Romanorum interpretanda* (MS). — *Justi Vindicii Relatio de Disputatione quam habuit in Valentinae Academiae Sacello Gregorius Majansius, Genrosus, et Antecessor Valentinus pro intellectu veru paragraphi. Est autem 3 Institutionum Imperialium de Rerum divisione* (Cosmonopol [Valencia], Antonio Bordázar, 1725). — *Lección Cristiana del Doctor Benito Arias Montano, traducida de latín en español por Pedro de Valencia* (Madrid, Juan de Zúñiga, 1739; Valencia, Salv. Faulí, 1771). — *Majansii, Commentarii legales* (MS). — *Materiales para ilustrar la República Literaria, de Saavedra* (MS). — *Mela sive liber characterum ethicorum quos ex latinis scriptoribus elegit et conjunxit...* (Valencia, Burguete, 1768). — *Memorial Genealógico de Antonio Pascual y García Generoso* (Valencia, 1743). — *Método de estudiar* (1752-53; MS B. N. 11.054).— *Mundo (El) engañado por los falsos Médicos. Discursos del Doctor José Gazola Varones, traducidos por D...* (Valencia, Bordázar, 1729; Antonio Balle, 1733). — *Nociones de algunos misterios de la Religión* (Valencia, 1779). — *Noticia del verdadero autor de la Vida de Justina Díez y Juicio de esta novela, en el libro intitulado «La Picara Montañesa»* (Madrid, Juan de Zúñiga, 1735). — *Obras Cronológicas de D. Gaspar Ibáñez de Segovia Peralta y Mendoza, Marqués de Mondéjar, etc. Las publicó de orden y a expensas de la Academia Valenciana don..., Censor de dicha Academia* (Valencia, Bordázar, 1744. El prefacio es de Mayans). — *Octavius sive liber de lusibus quorum, descriptiones desumtae sunt ex variis scriptoribus latinis excerptore* (Valencia, Francisco Burguete, 1768). — *Observaciones sobre el Concordato del Santísimo Padre Venedicto XIV...* (Véase). — *Oración a Cristo Redentor nuestro, en su inefable Pasión* (Regiobriga [Madrid], 1736). — *Oración en alabanza de las obras de Don Diego Saavedra Fajardo* (Valencia, Antonio Bordázar de Artazu, 1725; Barcelona, Juan Rodríguez de Codolá, 1743; Madrid, «Ensayos Oratorios», 1739; Sevilla, Imp. Mayor, 1790). — *Oración en que se exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española* (Valencia, Bordázar, 1727; León de Francia, Hermanos de Ville y Luis Chalmette, 1733; Madrid, Juan de Zúñiga, 1737; Madrid, «Selección de autores latinos y castellanos», 1849; «Orígenes de la Lengua Española»). — *Oraciones de algunos Misterios de la Religión Cristiana, es a saber: el Nacimiento, Circuncisión y Pasión de Jesucristo Nuestro Señor* (Valencia, Francisco Burguete, 1779). — *Orador (El) cristiano, ideado en tres diálogos* (Valencia, Bordázar, 1733). — *Oratio pro Crepitu ventris habita ad Patres Crepitantes ab E.M.D.A. (id est, Emmanuele Martino Decano Alonensi) ex Officina Aethonis (Juan de Zúñiga)*, 1737 (los Padres Crepitantes eran los académicos de la Arcadia. Véase Manuel Martí, Bibliogr.). — *Oratio de utilitate philosophiae habita a D. Antonio Palafox et Croy in Valentino Lyceo die V mensis Junii 1737* (Madrid, Ibarra, 1757; la publica traducida el «Seman. Erud.», XVI, 275). — *Oratio de optima ratione philosophiae docendae habita, a D. Pedro Pascual et Garcia de Almunia in Valentino Lyceo die III mensis Julii anni 1763, apud Bemedict. Monfort.* — *Organum Rhetoricum et Oratiorium Concinnationum ex Arte Rhetorica Ach. Antonii Nebrissensis cum not. Greg. Majansii...* (Valencia, Francisco Burguete, 1774). — *Orígenes de la Lengua Española, compuestos por varios Autores, recogidos por D...* (Madrid, Juan de Zúñiga, 1737; 2 tt.). — *Orígenes de la Lengua Española, compuestos por varios Autores y recogidos por D... Bibliotecario del Rey, publicados por primera cez en 1737 e impresos ahora por la Sociedad «La Amistad Librera», con*

un prólogo de D. Juan Eugenio Hartzenbusch y notas al Diálogo de las Lenguas y a los orígenes de la Lengua, de Mayans, por D. Eduardo de Mier (Madrid, Victoriano Suárez, 1873; Madrid, Rivadeneyra, 1874). — *Partículas* (MS).'— *Paterculus sive liber characterum ethicorum quos ex latinis scriptoribus elegit et conjunxit...* (Valencia, Burguete, 1768). — *Patronazgo Real para uso del Fiscal de la Cámara* (3 tt., MS). — *Phedrus sive Apologi Aesopi* (en el *Tullius*). — *Poesías de varios autores del siglo XVI, recogidas y copiadas por D...* (MS. PEDRO SALVA, *Catálogo*, I, 149). — *Poética Española* (MS). — *Prosodia de la Lengua latina* (León de Francia, 1742; Valencia, José Estevan Dolz, 1768). — *Reglas de ortografía en la lengua castellana, compuestas por el Maestro Antonio de Lebrija, añadidas algunas Reflexiones de D...* (Madrid, Juan de Zúñiga, 1735; Valencia, Benito Monfort, 1765). — *Reglas de ortografía de la lengua castellana* (Valencia, Monfort, 1765; Valencia, «Cartas Castellanas»). — *República Literaria de D. Diego Saavedra Fajardo, corregida por D...* (Valencia, Antonio Balle, 1730; Madrid, Juan de Zúñiga, 1735; «Ensayos Orat.»). — *Respuesta al oficio del reverendo arzobispo de Nacianzo, Nuncio Apostólico de estos reinos, contra la demanda puesta en la Cámara de Orden de S. M., probando ser de real Patronato la iglesia de Mondoñedo* (1745; a nombre de Blas Jover). — *Retórica de D...* (Valencia, Hereds. de Jerón. Conejos, 1758; 2 tt.; ídem, J. T. de Orga, 1786; 2 tt.). — *Specimen Bibliothecae Hispano Majansianae, sive Idea novi Catalogi critici operum scriptorum Hispanorum quae habet in sua Bibliotheca Gregorius Majansius generosus valentinus. Ex Musso Davidis Clementis Hannoverae impensis Jo. Guil. Scmidii, 1753,* (Es un catálogo de 86 obras de escritores, gramáticos y retóricos españoles, que tenía Mayans en su librería.) — *Terentiano, o Arte métrica* (Valencia, Vda. José de Orga, 1770). — *Tractatus de Hispana progenie vocis U.R.* (Madrid, Antonio Sancha, 1779. En obsequio de la Sociedad Latina de Jena, de la que era socio honorario.) — *Triginta (Ad) Jurisconsultorum omnia fragmenta quae extant in Juris civilis Corpore commentarii* (Ginebra, Tournes, 1764; 2 tt.). — *Tullius sive de conjyganda latinitate cum doctrina et eloquentia Libri quadraginta...* (Valencia, Francisco Burguete, 1768; Augsburgo, 1770. Es una colección de autores). — *Vida de D. Antonio Agustín* (Madrid, 1734). — *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra, natural de Madrid, Autor D...*, *Bibliotecario del Rey nuestro Señor y Académico de la Historia de la Ciudad de Valencia* (Briga-Real[Madrid], 1737; Londres, J. y R. Tonson, 1734; La Haya, 1734; Madrid, Padilla, 1751; con prólogo de Jesús Gil y Calpe (Valencia, «Prometeo», 1916); Madrid, Pedro Alonso y Padilla, 1750 y 1751; Amsterdam, 1755; Madrid, 1765, 67, 77, 82). — *Vida de San Gil Abad* (Valencia, Bordázar, 1724). — *Vida de San Ildefonso* (Valencia, Bordázar, 1726; Madrid, Ant. Marín, 1727). — *Vida de San Juan Bautista* (MS). — (*Vida de Cascales*) (CASCALES, *Tablas poéticas*, 1779). — *Vida de Virgilio, con las noticias de sus obras traducidas al castellano* (Valencia, José y Tomás de Orga, 1778, 5 tt.; Madrid, 1795; Valencia, 1779). — *Vida y juicio crítico de Luis de León* (BAE, 1855). — *Vita Joannis Ludovici Vivis* (suelta) (Valencia, Monfort, 1782). — *Vita Josephi Fernández de Retes* (MS). — *Vita Thomae Vincentii Toscae, Presbytery, Valentinae Congregationis S. Philippi Neri* (MS). — CASTAÑEDA, Vicente: *Cartas familiares y eruditas del P. Luis Galiana, dominico, a D. G. M. y S., con las respuestas de éste* (BAH, ag.-oct. 1923); *Noticia de algunos de los libros que integraron la biblioteca de D. G. Mayans* (Valencia, s.a.). — CERVINO, M.: *Voltaire y Mayans* («Bol. Soc. de Excursiones», VII, 172). — CRUZADO, Javier: *La Polémica de Mayans, Diario de los Literatos* («Bol. Bibl. M. P.», Santander, abril-junio 1945, núm. 2, XXI). — DÍAZ, José Simón: *El primer protector de M. y S.* (suplemento núm. 2 de la «Rev. Bibliográfica y Documental», julio-sept. 1948). — GARCÍA GUIJARRO, Luis: *Escuela valenciana del siglo XVIII. Agustín Sales* (Madrid, 1908). — GIL Y CALPE, J.: *D. G. M. y S.* «Diario de Valencia», 3 mayo 1916).— GONZÁLEZ Y VALLS, M.: *Elogio histórico de D...* (Valencia, 1822). — GUARNER, Luis: *El primer biógrafo de Cervantes* («Rev. Bibliográfica y Doc.», enero-julio 1948, págs. 57-72); *Cómo vivía un erudito en el siglo XVIII: Don G. M. y S.* («Rev. de Bibliografía Nacional», Madrid, 1946, 231-243). — MOREL-FATIO, A.: *Un érudit espagnol au XVIII siècle: D. G. M. y S.* («Bull Hisp.», 1915, julio-sept., XVII, 157). — STRODTMANN. (Es obra de Mayans, véase.) — VEGA Y SENTMENAT, José de: *Cartas de D... y de D. M. y S.* («Rev. Crist. de Hist. y Lit. Esp.», abril-mayo y oct.-nov. dic. 1901, págs. 6, 190, 1902). — VIDART, Luis: *El primer biógrafo de Cervantes* («La Ilustración Esp. y Americ.», 15 y 22 abril 1885). — VILLARROYA, José: *Colección de Cartas eruditas escritas por D. G. M. y S. a don José Nebot y Sans* (Valencia, Monfort, 1791. Sólo t. I).

NASSARRE

Adiciones a la Bibliotheca Hispana de D. Nicolás Antonio (Latassa, II, 390). — *Biblioteca Universal de Poligrafía, de Cristóbal Rodríguez* (Madrid, Antonio Marín, 1738. La editó con notas). — *Catálogo de la librería que quedó por muerte del Señor Don..., Bibliotecario Mayor que fué del Rey nuestro Señor: y se compone de Biblias, Santos Padres, Expositores, etc.* (Madrid, citado por Rodríguez Moñino). — *Comedias y entremeses de... Cervantes..., divididas en dos tomos con una disertación o prólogo sobre las comedias de España* (Madrid, Antonio Marín, 1749; 2 tt. El prólogo va a nombre de «Isidro Perales». Contiene ocho comedias y ocho entremeses). — *Comentarios a la colección de cánones de San Martín, Obispo de Durio, Metropolitano después de Braga, que sirvió de cuerpo de derecho en España hasta la invasión de los sarracenos* (Latassa, II,

389). — *Cartas literarias* (en latín, griego, hebreo, francés e inglés) (Mur). — *Disertación sobre las comedias de España* (véase «Comedias y entremeses»). — *Elogio histórico de... Don Juan de Ferreras* (Madrid, 1735). — *Elogio histórico de D. Mercurio López Pacheco, Marqués de Villena, segundo Director de la Real Academia Española* (Madrid, Imp. Real Acad. Esp., 1738). — *Examen y Extracto metódico de lo que contienen seis tomos de Concilios antiguos que hizo de los que se hallan en el Escorial por orden de Su Majested, su Bibliotecario Mayor.* (Son: Códice virgiliano, año 962, con notas de Ambrosio de Morales; Códice de San Millán, año 962, con ídem; Códice gótico; Colección de concilios toledanos; otra ídem; un códice con los concilios de Goyanza y de León, 1050 y 1091). — *Funeral hecho a la gloriosa memoria de la Reina Nuestra Señora Doña María Luisa Gabriela de Saboya por la Universidad y Estudio General de la ciudad de Zaragoza* (Zaragoza, Manuel Román, 1714). — *Historia antigua de los egipcios, asirios, babilonios, griegos y cartagineses, trad. de Mr. Rollin* (1730-38; 13 tt.). — *Instituciones del derecho eclesiástico del abad Fleuri, traducidas al español* (Madrid, Antonio Marín, 1730; 3 tt.). — *Memoria sobre la regalía, disciplina eclesiástica y conciliar española* (MS). — *Obras de D. Juan del Castillo y Sotomayor* (en latín. Véase Mur Ventura). — *Obras de D. José Vela* (ídem íd.). — *Quijote (El) de Avellaneda... con una Parte II, nuevamente añadida. Tomo III. Vida y hechos del Ingenioso Hidalgo... por el Lic. D. Isidro Perales y Torres (Nassarre)* (Madrid, Juan Oliveras, 1732). — *Vida de D. Juan Bautista Valenzuela* (en latín, con sus obras. Véase Mur). — Mur Ventura, Luis: *Genealogía de los Nassarre* (rev. ABM ,0929, 130-150). — Montiano: *Noticias respectivas de D. B. N. sacadas de su Elogio, hecho por Montiano, y del Marqués de Villena, fundador de la Academia Española* (MS Instit. Jovellanos, Gijón).

ESTALA

Bello gusto satírico crítico de inscripciones para la inteligencia de la ortografía castellana por D. Claudio Bachiller Rosillo (1785). — *Cartas de un español a un anglómano* (Madrid, 1805). — *Cartas de Estala a Forner* (Bol. AH, 1914, LVIII, 5, 36). — *Colección de poetas españoles publicada por D. Ramón Fernández* (Madrid, Imp. Real, 1786-1825; 20 vols.). Contienen: I, Lupercio L. de Argensola: *Rimas;* II y III, Bartolomé L. de A. — IV y V, Herrera; VI, Jáuregui: *Poesías;* VII y VIII, Jáuregui: *Farsalia* y *Orfeo;* IX, Góngora: *Poesías;* X, León: *Poesías;* XI, Ponce Burguillos: *Rimas humanas y divinas;* XII y XIII, Castillejo: *Obras;* XIV y XV, Juan de la Cueva: *Conquista de la Bética;* XVI y XVII, Poesías escogidas de nuestros Cancioneros y Romanceros antiguos; XVIII, Francisco de Rioja: *Poesías* inéditas, continuadas por las de Arguijo, Céspedes y Alcázar; XIX, Ovidio: Trad. en verso por Diego Mexía, y XX, Francisco de Figueroa: *Poesías.* — *Cuatro cartas de un español a un anglómano* (Londres, 1804; Cádiz, 1805; Madrid, 1815). — *Discursos preliminares...* (en la Colección...). — *Edipo tirano, tragedia de Sófocles, traducida en verso castellano con un Discurso preliminar sobre la tragedia antigua y la comedia griegas* (Madrid, Sancha, 1793). — *Pluto (El), comedia de Aristófanes, traducida del griego en verso castellano, con un Discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna. Por D...* (Madrid, Sancha, 1794). — Sotelo, Joaquín María: *Reflexiones sobre el discurso de la Tragedia antigua, que antecede a la traducción de Edipo tirano, de Sófocles, de D. Pedro Estala* (leído en la Academia de Letras Humanas de Sevilla).

LÓPEZ DE SEDANO

Obras cómicas (Écija, s.a.). — *Parnaso español, colección de Poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos* (Madrid, Ibarra y Antonio Sancha, 1768-78; 9 tt. Desde el t. VI se añade en la portada: Por D. Juan José de Sedano, caballero pensionado de la real y distinguido orden española de Carlos III y Académico de la Historia). — *Pasión (La) ciega de los hombres* (comedia). — *Posadera (La) feliz, o el enemigo de las mujeres* (comedia). — *Silesia* (tragedia).—

CLAVIJO

Andrómaca (La), tragedia de J. Racine (véase Viera y Clavijo, Noticias, 545). — *Barbero (El) de Sevilla, de Beaumarchais* (ídem íd.). — *Beltrán en el Serrallo. Sainete en verso, traducción* (MS B. N.). — *Conferencias y discursos sinodales sobre las principales obligaciones de los eclesiásticos, con una colección de cartas pastorales sobre diferentes asuntos: por el Ilustrísimo señor D. Juan Bautista Masillón... Obispo de Clermont...* (Madrid, Joaquín Ibarra, 1769; 3 tt.). — *Diccionario castellano de Historia Natural, con sus acepciones en castellano, latín y francés* (MS Viera, 545). — *Estado general, histórico y cronológico del Ejército y ramos militares de la Monarquía...* (Madrid, 1761). — *Feria (La) de Valdemoro, zarzuela que ha de representarse el primer día de las tres fiestas que da el Excmo. Sr. Conde de Rosemberg, embajador de SS. MM. imperiales en los reales desposorios del Serenísimo Sr. Archiduque Pedro Leopoldo y la Serenísima Sra. D.ª María Luisa, Infanta de España* (Madrid, Ibarra, 1764; 3 actos y en verso, con un prólogo). — *Heredero (El) Universal. Comedia en Prosa, cinco actos* (MS Bibl. Municipal). — *Historia Na-*

tural, de Buffon (Madrid, Joaquín Ibarra y otras imprentas, 1786, 1805; 21 tt.). — *Los jesuítas, reos de lesa majestad divina y humana* (Viera, IV, 545). — *Medios de hacer útil para la prosperidad de la nación española, el real gabinete de Historia Natural. Los propone a su jefe el Excmo. Sr. D. Francisco de Saavedra D..., director del mismo...* (3 junio 1798. Es una Memoria). — *El Pensador, por D...* (Madrid, Joaquín Ibarra, 1762, II, ídem, 1762; III, ídem, 1762; IV, ídem, 1763; V, ídem, 1767; VI, ídem, 1768). — *El Pensador Matritense. Discursos críticos sobre todos los asuntos que componen la sociedad civil* (Barcelona, Carlos Casas, 1773-74; 6 tt. Son 70 pensamientos cada tomo). — *Pragmática del celo y Desagravio de las damas, que saca a luz D...* (Madrid, Herederos de D. Agustín de Gordejuela, calle del Carmen, 1755; Sevilla, Imp. Mayor, 1756). — *Semanario curioso y erudito...* (véase Periódicos). — *El Tribunal de las damas, copia auténtica de la Ejecutoria que ganó la Modestia en el Tribunal de la Razón, representado por las Damas juiciosas de España. Que sacó a Luz D. José Fajardo* (Madrid, José Francisco Martínez Abad, calle del Olivo Bajo, 1755; Valencia, José García, 1755, añadido «El Tribunal de las Damas arrepentidas»). — *El Vanaglorioso, comedia traducida del Francés* (Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a.; 5 actos). — BEAUMARCHAIS: *Fragment de mon voyage d'Espagne* (1764). — DUCOUR, José D.: *D. J. C. y F.* («La Ilustrac. de Canarias», Santa Cruz de Tenerife, diciembre, 15 de 1882, año I, núm. XI). — ESPINOSA, Agustín: *Ensayo de una biografía de J. C. y F.* (tesis doctoral, inédita); *Teguise y C. y F.* (Lancelot, Madrid, 1929, 69-80). — LOMÉNIE, M. de: *Vie de Beaumarchais* («Revue de Deux Mondes», 1853). —

JUAN DE IRIARTE

Al reloj. Epigrama latino (MS cit. por Gutierre Joaquín Vaca de Guzmán, «Papeles varios»). — *Caroli Regis in regiam Urbem ingressus, ab ingenius Artibus exornatior* (Poema leído en la Academia de las Tres Nobles Artes, 1759). — *Cartas (Dos) al conde de Valparaíso y dos a D. Juan de Santander* (BAE, LXII, 194-97). — *Colección de papeles manuscritos de D... y sus sobrinos D. Bernardo y D. Tomás* (MS que poseía el inglés Ricardo Heber y que fué vendido en 1838). Rev. ABM, 1906, I, 384). — *Colección de refranes castellanos traducidos* (Rev. ABM, 1906, I, 384; Suplemento VI, 187). — *Crítica de las Endechas de D. Antonio de Solís a la conversión de San Francisco de Borja* (SEMPERE, *Ensayo*, VI, 186). — *Discurso sobre la imperfección de los Diccionarios* (leído Acad. Esp.). — *El templo del buen gusto, o breve descripción de la biblioteca del Príncipe de la Paz. Poema* (MS 1803) (C. Pellicer. ¿Es casiano)? — *Gramática latina* (Madrid, Pedro Marín, 1771. — *Gramática latina, escrita con nuevo método y nuevas observaciones, en verso castellano con su explicación en prosa* (Madrid, Imp. de la Gaceta, 1772; 3.ª ed. Madrid, 1775; 7.ª ed. Madrid, Imp. que fué de Fuentenebro, 1818; 8.ª ed. Madrid, ídem, 1820 (Londres, Carlos Wood e hijos, 1832). — *Índice de todos los libros, obras y papeles que fueron de D. Luis de Salazar y Castro, hecho en los años de* 1738-39 (MS B. N.). — *Juicio de la obra del P. Francisco Segura «Norte Crítico»...* («Diario de los Literatos de Esp.», 1837, II, art. XII e ídem, III, art. I). — *Juicio de la «Apología crítica contra la reciente inconstancia de un moderno Doctor Agustín Sales* (ídem, II, art. XIII). — *Juicio de la obra «Triunfo de la mejor doctrina», de Antonio Luis de Medina y Campión* (Madrid, 1737; ídem, art. XVIII). — *Juicio del «Theatro Anticrito Universal», de D. Ignacio de Armesto Ossorio* (ídem, art. XIX). — *Juicio de la «Oración panegírica al grande Apóstol de Navarra San Saturnino», del P. Isidoro Francisco Andrés* (Madrid, 1737; ídem, XXIII). — *Juicio de la «Elucubratio brevis aperiens sensum aenigmatis subscripti: Aelia Laelia Crispis», de D. Antonio López de Amezquita y Cañadas* (Sevilla, 1737; ídem, t. III). — *Juicio de la «Poética» de Luzán* (Zaragoza, 1737; ídem. t. IV, art. I). — *Juicio de la «Historia del Príncipe Eugenio Francisco de Saboya», trad. del francés por D. José Rodrigo de Tovar* (Madrid, s.a.; ídem, t. V, art. III). — *Juicio de la «Apología contra el Diario de los Literatos de España», por el P. Segura* (ídem, art. VII). — *Juicio de la «Polygraphia Universal» de D. Cristóbal Rodríguez* (Madrid, 1738; ídem, t. VI, art. I). — *Juicio del «Mercurio histórico y político», trad. del francés por Mr. LeMargne (Mañer)* (ídem, t. VII, 1742). — *Lecciones instructivas sobre la moral, la historia y la geografía. — Meridiem Matritense, sive de Matriti sordibus, carmen affectum* (SEMPERE, VI, 186). — *Noticias de varias inscripciones romanas descubiertas* («Diario», art. XI). — *Novus Artium a Ferdinando VI, Rege Repertus* (poema leído en la Real Acad. de las Tres Nobles Artes en 1754, de la que era académico honorario. Memorias Acad. S. Fernando, I, 1755). — *Obras sueltas de D..., publicadas en obsequio de la literatura, a expensas de varios caballeros amantes del ingenio y del mérito, Año 1714 A expensas de su sobrino y por subscripción* (Madrid, F. M. de Mena, 1774; 2 vols.). Lujosa edición con retrato de Maella, grabado por Cardona. Contiene: Advertencias sobre la sintaxis castellana; sobre los verbos reflexivos y recíprocos; sobre el participio pasivo; sobre el adverbio; observaciones sobre el principio en que se debe fundar la ortografía; sobre la imperfección de los diccionarios. 29 poemas latinos profanos y 7 sagrados, traducciones, epigramas de Marcial, etc.). — *Oda* (Memorias Acad. San Fernando, II, 1763). — *Oración* (ídem íd., I, 1757). — *Oración dirigida a Fernando VII con motivo de la muerte de la Reina de Portugal* (SEMPERE, *Ensayo*, VI, 186). — *Paleografía griega.* — *Poema latino* (Memorias Acad. S. Fernando, I, 1757). — *Poesías* (BAE LXVI; con nota biográfica de Cueto). — *Regia Matritensis Bibliotheca Geographica et Chronologica, Anno* 1729 (MS). —

Regia Matritensis Bibliotheca Mathematica, Anno 1730 (MS). — *Relación de la distribución de premios concedidos... Real Acad. de San Fernando... en la Junta General... 23 de diciembre de de 1753* (Madrid, Gabriel Ramírez, 1744. Contiene 8 epigramas latinos de Iriarte). — *Idem íd. íd... 22 diciembre 1754* (Madrid, ídem, 1755. Contiene el poema «Novus artium orbis a Ferdinando VI repertus). — *Idem íd..., 25 enero 1756* (Madrid, 1756. Hay unos dísticos latinos de Iriarte). — *Idem íd..., 6 febrero 1757* (Madrid, 1757. Hay una Oración celebrando el progreso alcanzado por el arte del grabado en España). — *Idem íd..., 28 agosto 1760* (Madrid, 1760. «Caroli regis in regiam urbem ingressus ab ingenius artibus ornatior...»). — *Idem íd..., 3 junio 1763* (Madrid, 1763 Velascus et Gonzalides...). — *Taurimachia Matritensis, sive Taurorum ludi, Matriti die Julii 3, anno 1725, celebrati* (leída en la distribución de premios de la Acad. de S. Fernando). — *Velascus et Gonzalides ingenuarum Artium monumentis consecrati* (poema leído ídem íd., 1762). — *Versos latinos traducidos por Bernardo de Iriarte* (Memorias Acàd. S. Fernando, I, 1756. Hay otros traducidos por Vicente García de la Huerta). — Anónimo: *D. J. de I.* («La Ilustración de Canarias», Santa Cruz de Tenerife, I [1882], 17-18). — Casalbón y Geli, Rafael: *Continuación de la Biblioteca griega de D. J. de I.* — Cossío, J. M. ed: *D. J. de I. y los jesuítas* («Bol. Bibl. M. Pelayo», VIII, 1926, 230-232). — Iriarte, Bernardo de: *Noticias de la vida y literatura de D. J. de I.* (al frente de la Gramática Latina, Madrid, 1771, y del t. I de Obras Sueltas, de D. Juan). — Miquel y Planas, R.: *Iriarte, bibliófilo* (C. Bibliot., 1925, I, 395-402).

CONDE

Carta de un castellano con postdata políglota, en la cual D. J. A. Pellicer y D. J. A. Conde, individuo de la Real Biblioteca de S. M., responden a la carta crítica que un Anónimo dirigió al autor de las «Notas del Don Quijote», desaprobando algunas de ellas (Madrid, Sancha, 1800). — *Catalogue of rare, curious, and interesting spanish books, and few miscellaneous articles forming the library of D. J. Antonio Conde (Londres).* — *Censura crítica del alfabeto primitivo de España y pretendidos monumentos literarios del Vascuence, por D..., cura de Montuenga* (Madrid, Imp. Real, 1804. Hay un juicio crítico de esta obra en «Minerva o el Revisor general», II, 1806, pág. 52). — *Descripción de España de Xerif Aledris, conocido por el Nubiense, con traducción y notas de D...*(Madrid, Imp. Real, 1799. Texto árabe). — *Evanteo (El) por J. A. C. Egloga* (1787). — *I suspect this to have been written by my old friend don José Antonio Conde* (Ticknor, *Catalogue*, 47). — *Fragmentos de Tirteo, trad. del griego por D...* (1790. MS B. N. En endecasílabos). — *Historia sucinta del Imperio de Marruecos* (Roca, 1904, I, 34, dice: «No la he visto, y pongo en duda tal noticia»). — D. Trifón Muñoz (*Hist. de la c. de Cuenca*, 1867, II, 963) dice que el MS lo poseía D. Mateo López. Ticknor (*Catalogue*, 102) cita una *Egloga que escribió D. J. A. C.* (1787, «Papeles Poéticos»), y dice en una nota: «by my old friend don José Antonio Conde». — *Historia arábiga relativa a reyes de Egipto* (MS autógrafo B. N. Roca, 1904, I, 34). — *Historia de la dominación de los árabes en España, sacada de varios manuscritos y memorias arábigas. Por el Doctor... del Gremio y Claustro de la Universidad de Alcalá: individuo de número de la Academia Española y de la de la Historia, su anticuario y Bibliotecario; de la Sociedad Matritense y Corresponsal de la Academia de Berlín (Madrid*, Imp. que fué de García, t. I, 1820; II, 1820, III, 1821; París, Baudry, 1840, 3 tt.; París, en francés, 1825; en alemán, 1824-25; Barcelona, Juan Oliveres, 1844, 3 tt.; Madrid, R. Vicente Marín y C.ª, 1875). El primer tomo salió bajo su dirección y los otros dos los dejó manuscritos e incompletos, publicándolos sus amigos. — *Himnos de Orfeo*, trad. en castellano (MS cit. por Pedro Roca, 340). — *Himnos de Calímaco de Cirene, trad. del griego. Precede una breve noticia del autor* (MS B. N. En verso endecasílabo). — *Himnos de Homero, trad. por D...* (MS ídem íd., 340). — *Idilios de Teócrito, Bion y Mosco, traducidos del griego por J. A. C...* (Madrid, 1796). — *Memoria sobre la moneda arábiga, y en especial la acuñada en España por los príncipes musulmanes, leída en la Real Academia, en junta de 21 de julio de 1804*, Memorias, t. V, 1817, pág. 225. Correcciones a Casiri, Banqueri, Dedignes. Contiene noticias inéditas y 5 láminas). — *Noticia de la literatura aljamiada. Su descrubrimiento* (MS B. N. Publicada por Roca, 1904, I, 35-38). — *Obras (Las) y los días, y la Teogonía, de Hesíodo Astreo, trad. en verso endecasílabo castellano por D...* (MS Acad. Hist.). — *Poesías de Anacreón, Teócrito y Mosco, trad. de griego por D...* (Madrid, Benito Cano, 1796). — *Poesías de Saffo, Meleagro y Mosco* (Madrid, Benito Cano, 1797, 1897, vol. LXIX de la Bibl. Clásica). — *Poesías orientales traducidas.* — *Vocabulario de la lengua de los gitanos* (MS Acad. Hist.). — Anónimo: *Oda a la memoria del Dr. D. J. A. C.* «El Censor», t. V). — Roca, Pedro: *Vida y escritos de D. J. A. C.* (rev. ABM, vols. VIII, IX, X y XI, 1903-1905).

FORNER

Arte poética, de Horacio. — *Asno (El) Erudito, fábula original, obra póstuma de un poeta anónimo; publícala D. Pablo Segarra* (Sevilla, 1782. MS B. N.). — *Buen (El) Gusto, poema* (MS). — *Carta de Bartolo, el sobrino de D. Fernando Pérez, tercianario de Paracuellos, al editor de la carta de su tío. Publícala el Lic. Paulo Ignocausto* (Madrid, Imp. Real, 1790). — *Carta dirigida*

a un vecino de Cádiz sobre otra del L. J. A. C., un literato sevillano con el título de «La loa restituída a su primitivo ser». Su autor Rosauro de Safo, con una epístola de Leandro Misono en nombre del literato sevillano (s.i.t.). — *Carta de Don Antonio Varas sobre La Riada, de Trigueros.* — *Catálogo de mis obras* (incompleto) (MS). — *Carta de don... a D. Ignacio López de Ayala, catedrático de Poesía en el Colegio de San Isidro de esta Corte; sobre haberle desaprobado su drama intitulado «La Cautiva Española», año de 1784.* — *Cautiva (La), comedia* (MS). — *Colección alfabética de los derechos de Aduanas* (MS cit. por Joaquín María Sotelo). — *Consulta que D..., como Fiscal que era de la Audiencia de Sevilla, hizo al Consejo de Castilla sobre que debían representarse comedias en la ciudad del Puerto de Santa María, sin embargo de haberse opuesto a ello la Real Audiencia y el Acuerdo* (Madrid, Burgos, 1816). Es dictamen de 1795. — *Contra los vicios introducidos en la Poesía castellana.* — *Corneja (La) sin plumas* (Puerto de Santa María, 1795). — *Dedicatoria en la última edición de las Virtudes de un Príncipe, del P. Rivadeneira* (inédita). — *Defensa legal por el Marqués de Astorga en el pleito contra Motezuma, sobre el señorío de Atrisco.* — *Demostraciones palmarias de que Censor, su Corresponsal, etc., son inútiles y perjudiciales (A nombre de El Bachiller Regañadientes.* — *Diálogo entre El Censor y El Apologista Universal.* — *Diálogo entre don Silvestre, don Crisóstomo y don Plácido* (MS cit. por Sotelo) (MS B. N.). — *Discurso sobre el amor a la Patria; leído en la Sociedad de Sevilla, año de 1749.* — *Discurso sobre la Poesía dramática (en la comedia «El Filósofo Enamorado»,* 1796, inédita). — *Discurso sobre el modo de escribir y mejorar la Historia de España* (inédita). — *Discurso sobre el origen y progresos del mal gusto en la literatura* (inédita). — *Discursos filosóficos sobre el Hombre* (Madrid, Imp. Real, 1787; 1789). — *Escuela (La) de la amistad, o el Filósofo enamorado. Comedia. Precede una apología del vulgo con relación a la poesía dramática* (M. F. Villalpando, 1796. La publicó anónimamente). — *Exequias de la Lengua castellana. Sátira menipea, por el Licenciado D. Pablo Ignocausto, Oración fúnebre* (BAE, LXI). — *Falsos (Los) filósofos, comedia* (MS). — *Farsa (La) de los Filósofos (Diario de las Musas)* (cit. por Forner). — *Gramáticos (Los): historia chinesca* (MS B. N.). — *Historia de las aguas de Solán de Cabras.* — *Instrucción metódica sobre los Mueres* (MS cit. por Sotelo). — *Introducción a la loa que se recitó para la apertura del teatro de Sevilla. Año de 1795. Con una Carta que sirve de prólogo, escrita por un literato no sevillano a un amigo suyo de Cádiz* (Cádiz, Antonio Murguía, 1796). — *Obras de D..., Fiscal que fué del extinguido Consejo de Castilla, y ordenado por D. Luis Villanueva* (Madrid, Imp. «La Amistad», 1843. Prólogo de Joaquín María Sotelo). — *Obras de Forner y de Iriarte* («Bol. Bibl. M. Pelayo», oct.-dic. 1927). — *Obras inéditas* (MS B. N. Ejemplar que regaló a Godoy). — *Observaciones sobre la Historia Universal Sacro-profana de don Tomás Borrego, presbítero* (Inédita. Siendo Fiscal, Forner la denunció diciendo que debía publicarse corregida. Torres Amat se opuso a ello por hallarla regalista e «imprudente». Se halla inédita en un MS de la Acad. de Ciencias Morales y Polít. Consta de 13 volúmenes y 3 índices). — *Observaciones y cotejo de las églogas premiadas por la Academia Española.* (Dice Forner: «Se me ha perdido este manuscrito».) — *Observaciones sobre la perplejidad de la tortura* (1796). — *Oración apologética por la España y su mérito literario, para que sirva de exornación al discurso leído por el Abate Denina en la Academia de Ciencias de Berlín, respondiendo a la qüestión: «¿qué se debe a España?». Por D...* (Madrid, Imp. Real, 1786. Va añadida una Contestación al discurso CXIII de «El Censor». Lleva el texto del abate Denina). — *Oración inaugural para la apertura de la Escuela de Química* (citada por Forner). — *Pasatiempo de D..., en respuesta a las objeciones que se han hecho a su Oración Apologética por la España* (Madrid, Imp. Real, 1787). — *Paz (La), canto heroico al Excmo. Sr. Príncipe de la Paz* (Madrid, Villalpando, 1796). — *Pedantomaquia (La), poema burlesco* (MS). — *Plan de unas instituciones de Derecho español... que premió la Academia de Derecho español de esta Corte* (inédita). — *Poesías* (Burdeos, 1819, 4 tt. Tomo IV: «Poesías Selectas», de Quintana, BAE, LXI; Wolf; BÖHL DE FABER: *Floresta*, 1837). — *Preservativo contra el ateísmo, por D..., del Consejo de S. M. y su fiscal en la Real Audiencia de Sevilla* (Sevilla, Félix de la Puerta, 1795). — *Prólogo a la fábula original de El Asno Erudito.* — *Reflexiones sobre la Lección Crítica que ha publicado D. Vicente García de la Huerta. Las escribía, en vindicación de la buena memoria de Miguel de Cervantes Saavedra, D...* (Madrid, 1786). — *Reflexiones sobre el modo de escribir y mejorar la Historia de España* (Madrid, Burgos, 1816). — *Representación al Consejo de Castilla sobre el establecimiento del teatro en Puerto de Santa María* (cit. por B. J. Gallardo. MS B. N.). — *Representación al Conde de Floridablanca* (MS cit. por Sotelo). — *Representación a S. M. por D. Bernardo y D. Tomás Iriarte* (ídem íd.). — *Respuesta a los desengaños útiles y avisos importantes del literato de Ecija* (ídem. íd.). — *Respuesta a la carta de Juan Perote* (ídem íd.). — *Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana* (Colecc. de obras de elocuencia y poesía, 1782, 1799). — *Suplemento al artículo Trigueros, de la Biblioteca del doctor Guarinos.* — *Traducción de las declaraciones de Menkenio contra la charlatanería de los eruditos.* — *Vestales (Las), tragedia* (MS). — Anónimo: *Respuesta del cura de Mairenilla la Taconera a la Carta de Juan Perote, sacristán de Armencilla, su fecha en Cádiz a 19 de marzo de 1796. Publicada en la misma ciudad a 23 de mayo del propio año* (Cádiz, Antonio Murguía, 1796. Por Juan Perote). — Anónimo: *La loa restituída a su primitivo ser. Carta de un literato sevillano a un amigo suyo* (Sevilla, Hidalgo Gómez de la Bonilla). — Anónimo: *Biografía de D. J. P.. F. Poesías Cortas* («Seman. Pint. Esp.», 1851). — BERTRAND, M.: *Masson* («Bull. Hisp.», XXIV, 1922). — CONCHUDO, José): *Carta al autor de la oración apologética por la España y su mérito literario* (Madrid, Gon-

zález, 1787). — DENINA, Carlos: *Discurso sobre las variaciones de la literatura, escrito en italiano por el abate... Trad. al castellano por D. Roque Ignacio Vico* (Segovia, Espinosa, 1797); *Respuesta a la pregunta: ¿Qué se debe a la España? Trad. por D. Manuel de Urcullu* (Valencia, Salvador Fauli, 1786; Cádiz, Manuel Jiménez Carreño, 1786). —, DÍAZ, José Simón: *Los últimos trabajos de Forner* («Rev. Bibliográfica Nac.», 1946, VII, 376-378). — E. C. V.: *Anti-Sofisma o sea desenredo de los sofismas con que se ha pretendido oscurecer algunas doctrinas de la oración apologética por la España y su mérito literario, de D. J. P. F.* (Madrid, Blas Román, 1787). — ESCARTÍN Y CARRERA, Francisco Antonio: *Cartas de un español residente en París a su hermano residente en Madrid, sobre la Oración Apologética y su mérito literario* (MS). — GALLARDO, B. J.: *Extracto y apuntes autógrafos* (BAE, LXVII, 269-72). — GONZÁLEZ BLANCO, A.: *Ensayo sobre un crítico español del siglo* XVIII («Nuestro Tiempo», noviembre 1917). — SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro: *Forner: Exequias de la L. C.* («La Lectura», 1925). — SOTELO, Joaquín María: *Elogio... de Forner* (Disc. Real Acad. Derecho Público, 23 mayo 1797; BAE, LXVII, 272-297). — VILLANUEVA, Luis: *Noticia biográfica de... Forner* (BAE, LXVII, 262-267). — ZAMORA VICENTE, A.: *La partida de bautismo de J. P. F.* («Rev. Filol. Esp.», 1941, XXV, cuad. 1.º, págs. 111-112).

VARGAS PONCE

Abdalasis, tragedia (Catálogo Moratín, 1825). — *Apología de la Literatura española.* —*Apuntes para la educación de Señoritas* (MS. Trianes). — *Cinco discursos leídos en la Academia de la Historia sobre el estado de la Historia de España* (MS. Idem). — *Colección de documentos manuscritos de la Biblioteca de la Academia de la Historia* (53 vols. Sobre todo, privilegios de reyes, varones ilustres, etc. Es la llamada «Colección Vargas Ponce»). — *Correspondencia epistolar entre D... y D. Juan Agustín Ccán Bermúdez, durante los años de 1803 a 1805, existente en los Archivos de la Dirección de Hidrografía y de la Real Acad. de la Historia* («Bol. de la Acad de la Hist.», julio-sept. 1905). — *Correspondencia epistolar* (Madrid, 1900). — *Declamación contra los abusos introducidos en el castellano, presentada y no premiada en la Academia Española, año de 1791. Síguela una disertación sobre la lengua castellana y la antecede un diálogo que explica el designio de la obra* (Madrid, Vda. de Ibarra, 1793). — *Derrotero del Océano Septentrional.* — *Descripción en Historia de Cartagena* (MS. Trianes). — *Descripción de las islas Pithiusas y Baleares* (Madrid, Vda. de Ibarra, 1793). — *Diario Militar* (Madrid, 1812). — *Diccionario náutico* (inédita). — *Dictamen sobre la ilustración del reino* (1820). — *Dictamen sobre un archivo general* (1820). — *Dictamen sobre el Almirantazgo* (Madrid, 1820). — *Discurso de entrada en la Sociedad Econ. de Madrid* (1789) (M. Sancha, 1790). — *Discurso... Acad. de S. Fernando en 1790, impreso por orden de la misma* (contiene la «Historia del Grabado en Europa»). — *Discurso histórico-geográfico de la villa de Huelva* (MS. Trianes). — *Discurso sobre la importancia de la instrucción pública para la felicidad del Estado.* — *Disertación histórica sobre el río Vidasoa, con un plano. Escrita de orden del Ministro de Estado* (MS. Trianes). — *Disertación sobre una piedra romana hallada en Vergara* (MS. Trianes). — *Disertación histórico-legal, que prueba el legítimo y no alienado derecho de S. M... a la posesión y pesquería de Terranova* (MS. Trianes). — *Disertación sobre las fiestas de Toros; su origen, introducción en España y males que ocasionan. Escrita por orden de la Academia Española* (ídem). — *Egilona, tragedia.* — *Elogio de D. Vicente Tofiño* (MS. Trianes). — *Elogio histórico del Sr. D. Antonio de Escaño, individuo honorario de la Academia* (ídem). — *Elogio del Rey Don Alonso el Sabio, premiado por la Real Academia Española, en junta que celebró el día 15 de octubre de 1782* (Madrid, J. Ibarra, 1782; Memorias de la Academia Española», II, 373; «Seman. Pint. Esp.», 1845. Vargas obtuvo el premio correspondiente al cuarto de los certámenes celebrados por la Academia). — *Elogio histórico de Ambrosio de Morales, y juicio de todas sus obras* (MS. Trianes). — *España* (MS. Trianes, 1807). — *Ilustres (Los) haraganes, o apología razonada de los mayorazgos* (Madrid, 1820). — *Importancia de la historia de la Marina Española* (Madrid, Imp. Real, 1807). — *Informe acerca del puerto de Tarragona y sus incidentes, emitido por D... en abril de 1799* (MS. Depósito Hidrográfico, núms. 36 y 37 del Legajo VIII). — *Informe acerca del puerto de Pasajes y todos sus incidentes, desde el siglo XIII, evacuado por D..., en virtud de Real Orden de 10 de junio de 1804* (MS Bibliot. Central de Marina). — *La instrucción pública, único y seguro medio de la prosperidad del Estado* (Madrid, 1808). — *Memoria sobre el río Vidasoa* (MS Acad. Hist., t. XVII de la Colecc. Vargas Ponce, 24 abril 1804). — *Memoria sobre una piedra romana atribuida a San Valero, obispo de Zaragoza, encontrada en Mondragón, año 1807* (Vargas niega la atribución). — *Noticia, extracto y juicio de todos los historiadores generales de España* (MS. Trianes). — *Noticia de las obras del P. Juan Gil de Zamora* (MS Bibl. Acad. Hist., t. XI de la Col. Vargas). — *Noticia histórica de los tres parientes mayores de Guipúzcoa* (MS mencionado en el Dicc. de Varones célebres de Cádiz, t. I, página 203). — *Noticia de los trabajos literarios del Instituto de la Academia, emprendidos por su individuo D... desde junio de 1793 a diciembre de 1797* (MS donado a la Academia por don Antonio Mazarredo). — *Obras de D...* (BAE, XXXII y LXVII). — *Oda que en el gozo de oír la noticia del nacimiento de los dos infantes gemelos, estando en el Arsenal de Cartagena... escribió D... y la ofrece a los pies de la Princesa nuestra Señora* (Madrid, Joaquín Ibarra, 1783)— *Peso (El) Duro* (Madrid, Fuentenebro, 1813). — *Plan de educación para la nobleza* (1780). — *Plan de*

reforma para la Real Casa de Pajes. De orden de S. M. (1798, MS Trianes). — *Plan de Seminarios* (MS Trianes). — *Proclamn de un solterón a las que aspiran a su mano* (Madrid, Imp. que fué de Fentenebro; 1808; Valencia, 1830. Edición corregida). — *Reforma de las Escuelas. Discurso que ganó el primer premio ofrecido por la Sociedad de Sevilla* (MS Trianes). — *Reglas para hacer los elogios de los hombres ilustres* (ídem). — *Relación del último viaje al Estrecho de Magallanes de la Fragata de S. M. Santa María de la Cabeza, en los años de 1785 y 1786. Extracto de todos los anteriores desde su descubrimiento, impresos y manuscritos, y noticia de los habitantes, suelo y clima y producción del Estrecho. Trabajada de orden del Rey* (Madrid, Vda. de Ibarra, 1788. El nombre del autor no figura en la portada). *Apéndice a la relación.... que contiene el de los paquebotes Santa Casilda y Santa Eulalia en los años 1788 y 1789. Trabajado de orden superior* (Madrid. Vda. de Ibarra, 1793). — *Servicios de Cádiz desde 1808 a 1816. Discurso que obtuvo el primer premio de los ofrecidos por la ciudad. Su autor, el capitán de fragata D...* (Cádiz, Imp. de la Casa de Misericordia, 1818). — *Tablas de vitalidad y mortalidad de Guipúzcoa desde 1701 hasta 1800* (MS Trianes). — *Tontorontón (El)* (Cádiz, 1818). — *Varapalo (El)* (Cádiz, 1818). — *Varones ilustres de la Marina española. Vida de D. Pedro Niño, primer Conde de Buelna, sacada de autores coetáneos y documentos inéditos, por D...* (Madrid, Imp. Real, 1807). — *Vida de F. Juan Josef Navarro, primer marqués de la Victoria, por el capitán de fragata D... De orden superior* (Madrid, 1808). — *Vida de Don Pedro Mártir de Angleria, primer deán de Granada* (MS Trianes). — *Vida de Ercilla* (MS Trianes; Memorias Acad. Esp. VIII, 1902). — *Vida de Juan Sebastián Elcano* (MS Trianes). — *Vida de los tres generales Oquendos* (ídem). — *Vida de Hugo de Moncada* (ídem). — Anónimo: *Pragmática del zelo, y desagravio de las Damas, que saca a luz D. J. G. Cl. y F.* (Barcelona, Ignacio Estivill, 1832). — Anónimo: *¿Hay peor cosa que ellos y ellas? Carta escrita al galán primerizo, vindicando lo que son ellas, por su autor D. R. Soler* (Madrid, Tomás Jordán, 1832). — Anónimo: *Lo que son ellos. Carta dirigida a D. Ramón Soler, en contestación a la que ha escrito a un galán primerizo y en defensa del bello sexo, por D. Francisco de P. Mellado* (Madrid, M. de Burgos, 1832). — Fernández Duro, Cesáreo: *Correspondencia epistolar de D. J. de V. y P. y otros en materia de arte, colegida por D... y publicada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid, Vda. e Hijos de Tello, 1900). — Idem: *Noticias póstumas de D..., y de D. Martín Fernández de Navarrete* (BAE, 1894, XXIV, 500). — Fernández de Navarrete, Martín: *Noticia biográfica de D..., leída en la Acad. de la Hist. en junta celebrada el viernes 2 de marzo de 1821, por D...* — Toro y Quartilliers, J. del: *Un gaditano ilustre. Elogio de D. J. V. y P.* (Cádiz, 1882). — Trianes, Antonio Manuel: *Catálogo de las obras de D D. J. V. y P., que formó en Cádiz su amigo el Lectoral D...* (BAE, LXVII, 602-604).

GALLARDO

Apología de los palos dados al Excmo. Sr. D. Lorenzo Calvo, por el Teniente coronel don Joaquín de Osma. Publícala en obsequio de las Armas y las Letras el Licenciado Palomeque, Pretendiente de Varas y soldado voluntario... (Cádiz, Manuel Santiago de Quintana, 1811. Última adición con notas). — *Apuntes sobre el teatro.* — *Apuntes sobre Ortografía.* — *Arte de conservar la salud y prolongar la vida, o tratado de higiene de M. Pressavin* (1807, trad. Otra edición Madrid, 1809). — *Artículo, sensaciones y sentidos del Diccionario de Medicina y Cirugía* (1807). — *Artículo copiado de las adiciones y refundición de algunos títulos del Proyecto de Reglamento para el gobierno interior del Congreso* (1838). — *Blancaflor (A), canción romántica.* — *Calendario nuevo del año pasado, o desengaño anticipado.* — *Cancionero (en preparación).* — *Carminda (A).* — *Carta crítica del Bachiller de Fornales en desagravio de la buena memoria del doctor Piquer...* (1808). — *Carta crítica sobre una nueva traducción, en verso, de la Iliada de Homero, por don Miguel José Moreno* (Chiclana, 26 sept. 1826. MS). — *Carta blanca (contra Miñano).* — *Cartapel a don Guazo y Cartazo al Censor por el autor del Diccionario crítico-burlesco, con motivo de la abortiva impugnación al Diccionario anunciado en las esquinas en son de excomunión.* — *Cartazo al Censor general por el tutor del Diccionario Crítico Burlesco, con motivo de la abortiva impugnación al Diccionario anunciado en las esquinas en uso de excomunión* (1812. ¿Es el anterior?) — *Colección de poesías inéditas de autores españoles, poco conocidas.* — *Coloquio (El) de las camisas, o las camisas parlantes, poema.* — *Confesión (La).* — *Condiciones y semblanzas de los Diputados a Cortes para la legislatura de 1820 y 1821, por el Licenciado Palomeque* (Madrid, Juan Ramos y C.ª, 1820). Gallardo rechazó la paternidad de este folleto. Mesonero Romanos (Memorias, 228, nota) dice que su autor es Gregorio González Azaola, naturalista y uno de los diputados retratados en el folleto. — *Consejos amistosos al autor de la Gramática filosófica de la lengua española, compuesta de la que escribió en francés el abate Condillac* (1830). — *Consejos sobre el arte de la predicación.* — *Constanza (La)* (farsa de Castillejo. Descifróla en la Biblioteca del Escorial y luego la perdió). — *Contestación del autor del Diccionario Crítico-Burlesco a la primera calificación de esta obra, expedida por la Junta Censoria de la provincia marítima de Cádiz* (Cádiz, Imp. Tormentaria, 1812; Isla de León, J. Perín, 1820). — *Criticón (El), papel volante de literatura y bellas artes* (Madrid, I. Sancha, 1835-59; 2 vols.). — *Cuatro palmetazos bien plantados por el Dómine Lucas a los gaceteros de Bayona, por otros tantos puntos garrafales que se le han soltado contra el buen uso y reglas de la lengua y gramática castellana, en su famosa crítica*

de la «Historia de la Literatura» que dan a luz los señores Gómez de la Cortina y Hugalde-Mollinedo (Cádiz, E. Picardo, 1830). (El dómine Lucas es seudónimo de Correa de Lebrija y Brozas. Se lo atribuye Puigblanch.) — *Cuento oriental* (1834). — *Defensa de las poesías de Iglesias contra la calificación que de ellas hizo el Santo Oficio.* — *Diccionario crítico-burlesco del que se titula «Diccionario razonado manual para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación han nacido en España* (Cádiz, Imp. del Estado Mayor General, 1811; Madrid, M. Bueno, 1820 La onceava edición es de Burdeos, Pedro Baume, 1821; Madrid, Repullés, 1812; Londres, s.i.,1820; todas las ediciones anónimas). — *Diccionario rítmico, pronto para darlo a la imprenta.* — *Diccionario ideopático español, o Tesoro de las voces y frases que posee la lengua española para la expresión de los afectos, conceptos e ideas (con autoridades clásicas).* — *Diccionario autorizado de la lengua castellana.* — *Discurso de Mr. Alibert sobre la conexión de la Medicina con las ciencias físicas y morales o sobre los deberes, calidades y conocimientos del médico* (1803). — *Discurso en contestación a Martínez de la Rosa* (Madrid, 1837). — *Dominus-tecum (El), o la beata y el fraile.* — *Don Quijote de la Mancha, con ilustraciones críticas y vida de Cervantes.* — *Dueño (El) ingrato, cantinela* (18..8). — *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de don Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados con D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón. Obra premiada por la Biblioteca Nacional.* — Tomos I y II (Madrid, Rivadeneyra; 1863-66. El tomo II alcanza la letra F. Lleva un apéndice de manuscritos de la Biblioteca Nacional, por Gallardo. Los tomos III y IV salieron en 1888 y 1889, debido a las gestiones de Menéndez y Pelayo. — Tomo I: «Catálogo de los libros de Caballerías», formado por don Pascual Gayangos, un «Cancionero» MS en Inglaterra y una «Noticia de un precioso códice de la Biblioteca Colombina», datos sobre el Quijote, Gutierre de Cetina, entremeses, romances; II. Obras de Cetina (410-448), la Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio (825-836), el Auto del Repelón (837-845) y un índice de todas sus poesías (1-179); III. Da noticia de los Proverbios del Marqués de Santillana (476 y ss.); IV. Poesías inéditas de Francisco de Rioja (106-127), los Seiscientos Apotegmas de Juan Rufo (274-279, no todos), obras del poeta madrileño Eugenio de Salazar (326-466), interesantes cartas del Dr. Sánchez de las Brozas (447-466); V. Consigna y crítica varias obras de Torres Naharro (79 y ss.), de Góngora (1210-1249) y otros trabajos muy interesantes. — *Florinda (A)*, oda (1829). — *Glosario del romance antiguo español* — *Gramática filosófica de la lengua castellana.* — *Higiene del Dr. Pressarin, trad.* — *Historia crítica del ingenio español* (tenía material para seis tomos). — *Letras (Las) de cambio, o los Mercachifles literarios. Estrenas y aguinaldos del Bachiller Lobar* (Madrid, 1834; Imp. Mariano Calero). — *Nota a la segunda edición del Quijote.* — *Nueva vocabulario filosófico-democrático para entender la nueva lengua revolucionaria, escrito en italiano y traducido al español* (Sevilla, 1813, 2 tt.). — *Observaciones sobre la Historia de la Literatura Española, por Federico Bouterweeck* (no se publicó). — *Papeletas bio-bibliográficas.* — *Pascuas a las tres Marías.* — *Pindo (El) español (Colección de poesías castellanas).* — *Prosodia. Del asonante y su uso en la rítmica española.* — *Romancero (en preparación).* — *Sepulcro (El) de los Pompeyos.* — *Sobre las poesías del Solitario.* — *Sobre el asonante de la poesía castellana* («Diario de Sevilla»). — *Soplón al Diarista de Salamanca (periódico).* — *Teatro (El) antiguo español.* — *Triunfo (El) del Rosario (poema burlesco en sexta rima).* — *Verde (El) gabán, o el Rey en berlina; poema joco-serio en sextillas* (en el periódico londinense «O Portuguez»). — *Vida de Tirso de Molina* (que había de ser publicada con la comedia inédita «La Peña de los enamorados»). — *Zapatazo a Zapatilla, y a su falso Buscapié un puntillazo. Juguete crítico-burlesco por D... en carta a los redactores de la Ilustración, con varios rasgos sueltos de otros sobre la falsificación de El Buscapié, que Adolfo de Castro nos quiere vender como de Cervantes* (Madrid, Vda. de Burgos, 1851). — *Zurribanda al Zurriago* (1 folleto, 1820).— *Zurriago (Al) zurribanda Lardón al número 24. Et l'on vous jugera, vous qui jugez les autres (Chénier), también al verdugo azotan* (Madrid, M. de Burgos, 1822). — Anónimo: *Cartas dirigidas desde el otro mundo a don Bartolo Gallardete* (Madrid, 1851). — Anónimo: *Don Antonio Lupián Zapata. Aventuras literarias del iracundo bibliopirata D. Bartolo-mico Gallardete* (Cádiz, 1851).— ARTIGAS, Miguel: *Una colección de cartas de Gallardo* (BAE, 1928-1932). — (CASTRO, Adolfo de): *Aventuras literarias* (véase Anónimo); *El Buscapié. Opúsculo inédito que en defensa de la primera parte del Quijote escribió Miguel de Cervantes Saavedra. Publicado con notas históricas, críticas y bibliográficas, por D...* (Cádiz, «Rev. Médica», 1848). — GUADIANA, Lic.: *D. B. J. G.* («Rev. de Extremadura», abril 1900). — LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Las memorias del doctor Rubio y unas anécdotas de Gallardo* («Rev. Bibliográfica Nac.», 1944; véase fasc. III, págs. 231 a 246). — SA...Z RODRÍGUEZ, Pedro: *Estudios sobre la Historia de la crítica literaria en España: D. B. J. G. y la crítica literaria de su tiempo* («Revue Hisp.», LI, Nueva York y París, 1921).

CAPMANY

A los españoles, vasallos de Fernando VII en las Indias (proclama). — *A los pueblos de la Mancha y Alcarria* (ídem). — *Antiguos tratados de paces y alianzas entre algunos Reyes de Aragón y diferentes príncipes infieles del Africa y del Asia desde el siglo XIII al XV* (Madrid, Imp. Real, 1786). — *Apología de las fiestas públicas de toros, escrita por D...* (Madrid, Francisco de la Parte, 1815). — *Apuntamientos para el diccionario filosófico de la lengua castellana* (MS). — *Arte de la*

elocuencia castellana, y el estilo en general. Apuntes (MS). — *Arte de traducir el idioma francés al castellano, con el vocabulario lógico y figurado de la frase comparada de ambos idiomas* (Madrid, Sancha, 1776; Barcelona, J. Mayal, 1825; Barcelona, 1829; París, Bacquenois, 1835, edición Salvá). — *Artículos nuevos para nuevo apéndice* (MS. Son de ganadería y lana). — *Biografía de Cervantes* («Semana. Pint. Esp.», 1847, 131). — *Carta de un buen Patriota que reside disimulado en Sevilla, escrita a un antiguo amigo suyo domiciliado hoy en Cádiz* (Cádiz, Imp. Real, 1811. Anónimamente). — *Carta (Segunda) de un buen Patriota* (Cádiz, 20 junio 1811). — *Cartas de Gonzalo de Ayora* (Madrid, Sancha, 1794. Edición costeada por la Acad. de la Hist., a propuesta de Capmany, que las editó, compomiendo una Vida del autor y un Vocabulario militar. Tratan de la guerra del Rosellón). — *Catálogo de los autores de las ciencias diplomática y numismática* (MS). — *Censura del manuscrito titulado: Don César Sátiro* (MS). — *Centinela contra franceses por D... Dedicado al Excmo. Sr. D. Enrique Holland, Lord de la Gran Bretaña* (Tarragona, Marín Canals, 1808; Madrid, Gómez de Fuentenebro, 1808; Barcelona, Trullás, 1808; Tarragona, Marín Canals, 1808; Madrid, 1809; Manresa, s.a.; Sevilla, Real, 1810. Traducida al italiano, 1814 Palau, III, 142). — *Centinela de la Patria* (véase «Periódicos»). — *Clave general de ortografía castellana.* — *Clave de ortografía castellana* (MS cit. por Milá y Fontanals). — *Código de las costumbres marítimas de Barcelona, hasta aquí vulgarmente llamado Libro del Consulado. Nuevamente traducido al castellano, con el texto lemosín restituido a su original integridad y pureza: e ilustrado con varios apéndices, glosarios y observaciones históricas por don... Apéndice a las costumbres marítimas del Libro del Consulado. Contiene una colección de Leyes y estatutos de España, así de la Corona de Castilla como de la de Aragón, desde el siglo XIII hasta el XVIII, relativos a ordenanzas de comercio naval, de seguros marítimos y armamentos. Lleva al principio las Leyes Rhodias vertidas al castellano, para general instrucción de los lectores* (Madrid, Antonio de Sancha, 1791, 2 t.). — *Colección de cartas* (Empiezan en 1772. Son 48 manuscritos. Este MS, junto con los otros que cito, se hallaron a su muerte en su domicilio y se entregaron a sus herederos en Madrid.) — *Colección de seguidillas y tiranas* (MS). — *Comentario con glosas críticas y jocosas sobre la nueva traducción castellana de las Aventuras de Telémaco, publicadas en la Gaceta de Madrid de 15 de mayo de 1798* (Madrid, Sancha, 1798. Con sus iniciales). — *Compendio histórico de la vida del falso profeta Mahoma* (Madrid, 1792). — *Compendio cronológico-histórico de los soberanos de Europa* (Madrid, Escribano, 1784). — *Contestación al papel: Los Eruditos a la Violeta* (s.l.t.). — *Costumbres marítimas de Levante* (Madrid, 1793. Con el *Libro del Consulat de Mar*). — *Cuestiones críticas sobre varios puntos de historia económica, política y militar* (Madrid, Imp. Real, 1807). — *Descripción política de las soberanías de Europa* (Madrid, Escribano, 1786). — *Días de Fernando VII* (prochuna). — *Diccionario geográfico de Echard, corregido y aumentado* (Madrid, Real Compañía de Libreros, 1783, 3 t.). — *Diccionario de los nombres o voces con que se conocen las partes de que se compone un barco, desde la A hasta la G* (MS). — *Diccionario fraseológico de la lengua francesa y española comparadas.* — *Discurso pronunciado en sesión pública de las Cortes el día 9 de agosto del corriente año..., denunciando el impreso intitulado «El Defensor acérrimo de los derechos del pueblo», núm. 1* (Cádiz, Vicente Lema, 1813). — *Discurso económico-político sobre la influencia de los gremios de artesanos para la conservación de las artes, honor de los oficios y de las costumbres populares* (Madrid, Sancha, 1776. Defiende la industria barcelonesa ante Carlos III, con respecto a las «quintas» que ocasionaron un tumulto en la ciudad. Bajo el seudónimo de «Don Ramón Miguel de Palacios»). — *Discurso sobre la Consistencia antigua y moderna de Cataluña* (MS). — *Discurso sobre la Agricultura, Comercio e Industria con inclusión de la Consistencia y estado en que se halla cada partido o Veguería de los que componen el Principado de Cataluña* (MS). — *Discurso económico político en defensa del trabajo mecánico... y del de los gremios* (Madrid, Sancha, 1778. Con el seudónimo de «Ramón Miguel Palacios»). — *Discurso económico-político en defensa del trabajo de los menestrales, y de la influencia de los gremios en las costumbres populares..., y en honor de los artesanos* (Madrid, Sancha, 1788. Con el mismo seudónimo). — *Compendio histórico de la Real Academia de la Historia, de Madrid* (Madrid, Sancha, 1796. Tomo I de las Memorias de la Academia). — *Discurso de gracias y entrada en la Real Academia en el año 1775* (MS). — *Discursos analíticos sobre la formación y perfección de las lenguas y sobre la castellana en particular* (1776). — *Ensayo de la Literatura en España a mediados del siglo XVI* (MS). — *Ensayo de un diccionario portátil castellano y francés* (MS cit. por Milá). — *Ensayos poéticos* (MS ídem). — *Epítome de las vidas de varones ilustres de España* (ídem íd.). — *Espíritu de las opiniones varias de los autores de memorias sobre Cortes, con notas de D. A. C., presentado a la Comisión superior de Cortes* (MS). — *Expediente sobre la formación del diccionario histórico geográfico de España* (MS). — *Exposición preparatoria... en la sesión de 4 de septiembre de 1812, sobre la minuta de Decreto contra los que han servido al Gobierno intruso* (Cádiz, Real, 181). — *Extracto analítico sobre las leyes rodias* (MS cit. por Milá). — *Filosofía de la Elocuencia, por D..., Secretario perpetuo de la Real Academia Matritense de la Historia, y su individuo de número, y miembro de la de Bellas Letras de Sevilla y Barcelona* (Barcelona, Sierra y Martí, 1826, 2 t.; Gerona, A. Oliva, 1822). — *Filosofía de la Elocuencia, aumentada, corregida, ilustrada y en una palabra, refundida enteramente: ocupará triple volumen del de la primera edición de 1778* (MS) (1.ª edición, Londres, N. Seyer, 1812. Muy lujosa). — *Formación de la Lengua castellana* (en «Teatro Histórico-Crítico»). — *Frases metafóricas y proverbiales de estilo común y familiar en número de 3.644* (MS cit. por Milá). — *Gritos de Madrid cautivo a los*

pueblos de España (Sevilla, Hidalgo, 1808). — *Historia del Monasterio del Caballero de Gracia (Madrid) y del de San Pascual Bailón (Aranjuez)* (Madrid, 1873). — *Idea de la cultura española, catálogo de los autores griegos y romanos, traducidos en lengua castellana desde el siglo XIV al XVII* (MS cit. por Milá). — *Informe político-histórico presentado a la Comisión superior de Cortes* (ídem íd.). — *Introducción a la Historia de Clemente Libertino* (ídem íd.). — *Libertades del estilo poético* (MS). — *Manifiesto de D..., en respuesta a la Contestación de D. Manuel José Quintana* (Cádiz, Imp. Real, 1811; lo firma el 28 de agosto de 1911). — *Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la ciudad de Barcelona* (Madrid, Antonio Sánchez, 1777-79; 2 tt.). Ampliada con las Ordenanzas de las Armadas navales de Aragón (Madrid, 1786 y 87; 2 vols.; la edición completa, 4 tomos, Madrid, Sancha, 1783). — *Noticias de los tribunales supremos, dignidades superiores y otros empleos de la corona, dentro y fuera del continente* (MS). — *Nuevo diccionario español-francés* (Madrid, Sancha, 1805; Madrid, ídem, 1817; sobre la base del Vocabulario de Cormón y del de Gattel). — *Observaciones críticas sobre las excelencias de la lengua castellana* («Teatro Hist.-Crítico», Madrid, 1787). — *Observaciones sobre la arquitectura gótica* (MS cit. por Milá). — *Ordenanzas navales de las Armadas de la Corona de Aragón, promulgadas por Pedro IV en Barcelona, en 1354, para el servicio de la marina militar. Traducción castellana y texto catalán, copiado del antiguo códice original* (Madrid, Imp. Real, 1787. Lleva varios apéndices sobre bajeles antiguos). — *Plan de un Diccionario de voces geográficas de España, dividido en topográficas, corográficas, civiles, políticas, físicas, rurales, hidráulicas, con una metódica nomenclatura.* — *Plan alfabético de un diccionario de sinónimos castellanos* (son 1654) (MS). — *Práctica y estilo de celebrar cortes en el reino de Aragón, principado de Cataluña y reino de Valencia. Y una noticia de las de Castilla y Navarra. Recopilado todo y ordenado por D... Va añadido el reglamento para el consejo representativo de Ginebra, y los reglamentos que se observan en la Cámara de los Comunes de Inglaterra* (Madrid, José de Collado, 1821). — *Prólogo al tomo de Memorias, de Cornide* (MS). — *Pruebas de la filiación latina de la lengua castellana. Apuntes* (MS) — *Reforma del diccionario galo-castellano, o Gramática patriótica. Apuntes* (MS). — *Refranes ordenados por el abecedario* (1322 refranes) (MS). — *Sueño del Marqués de Palacio, y desvelos de la Provincia de Cataluña. Su autor Don Antonio Filopolita* (Cádiz, Vda. de Gómez, 1812). — *Teatro Histórico-Crítico de la Elocuencia española* (Madrid, Sancha, 1786, 5 vols.; Barcelona, Gaspar, 1848, 5 vols.; Eugenio Ochoa publicó un extracto de esta obra con el título de «Tesoro de los Prosadores Españoles» desde la formación del romance castellano hasta fines del siglo XVIII, en el que se contiene lo más selecto del Teatro Histórico-Crítico de la Elocuencia de Don Antonio de Capmany (París, Garnier, s.a.). — *Traslado de la correspondencia del Teniente General Marqués de Palacio con don Joaquín Blake* (Cádiz, 1812). — Anónimo: *Fallecimiento de D. A. de C y M., publicado en Londres el año de 1814. Dalo a luz en esta Corte un amigo suyo, B. L.* (Madrid, F. de la Parte, 1815. Contiene varios «Documentos» y un «Catálogo de las obras que ha publicado D. A. de C.»). — Anónimo: *Relación del nacimiento, patria, ascendencia, estudios, servicios, méritos, trabajos y actual estado de D. A. de C., para noticia, en lo venidero, de sus hijos y sucesores hoy prófugos, destituídos de todos los documentos y manuscritos originales, que tuvo que abandonar en Madrid en 4 de diciembre de 1808 con motivo de su repentina emigración de aquella corte, donde tenía su domicilio* (Cádiz, 10 de junio 1810). — Anónimo: *Biografía de C.* «Semanario Pint. Esp.», 1847, 131). — FORTEZA Y VALENTÍN, Guillermo: *Juicio crítico de las obras de D. A. de C. y de M. Memoria premiada en primer lugar por la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (Barcelona, 1857); *Obras de C* (Palma de Mallorca, 1882). — MILÁ Y FONTANALS, Manuel: *Capmany* («Diario de Avisos», Barcelona, 20 junio 1854); *Obras Completas* (Barcelona, 1892, v, 288-302). — RUBIÓ Y ORS, Joaquín: *Nuevos y curiosos datos sacados del Archivo de la Casa Lonja que acerca de D. A. de C. y M. y de sus obras tituladas «Memorias Históricas sobre la industria, Comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona», y «Libro del Consulado», dió por primera vez a conocer a la Real Academia de Buenas Letras de esta ciudad en la siguiente Memoria* (Memorias Acad. B. L. Barcelona, 1880, III, 107-140). — VALLS Y BONET, Pablo: *Biografía de D. A. de C.* (1857).

PUIGBLANCH

Ateísmo (El) refutado por la necesidad de un Dios y por el estado desesperado del ateo (inédita). — *Damnales ficciones que en materia de escritos y documentos de otras clases ha usado en varios tiempos el Clero en España para sorprender al pueblo a título de piedad* (inédita). — *Elementos de Lengua Hebrea* (Alcalá, 1808). — *Falsedades y renuncios del Dr. D. Joaquín Villanueva, eclesiástico de campanillas, en su crítica del prospecto de la obra filológico-filosófica del Dr. Puigblanch, puestas de manifiesto por el interesado* (Londres, Guthrie, 1829, t. II de sus «Opúsculos»). — *Historia crítica de la Orden de los jesuítas desde su fundación hasta el tiempo presente* (inédita). — *Inquisición (La) sin máscara, o disertación en que se prueban hasta la evidencia los vicios de este Tribunal y la necesidad de que se suprima. Por Natanael Jomtob* (Cádiz, José Niel, 1811. Lleva un apéndice: *Carta del venerable D. Juan de Palafox, Obispo de la Puebla de los Angeles y de Osma, al Inquisidor General D. Diego de Arce y Reinoso, Obispo de Plasencia, en que se queja de los atentados cometidos contra su dignidad y persona por el Tribunal de la Inquisición sin máscara* (Cádiz, Diego García Campoy, 1813). Versión inglesa: *The Inquisition un masked by D...*,

translated from the autor's larged copy William Alton, 1816, 2 tt.). — *Opúsculos gramático-satíricos del Dr..., contra el Doctor D. Joaquín Villanueva, escritos en defensa propia, en los que también se tratan materias de interés común* (Londres, Guillermo Guthrie, 1828, 2 tt. Hay un catálogo de sus obras, Londres, (1832). — *Parchazo de Parcemiqui y Tibicuoque...* (t. II de los «Opúsculos»). — *Prospecto de la obra filológico-filosófica intitulada «Observaciones sobre el origen y genio de la Lengua castellana», en las que también se habla de las demás lenguas principales de Europa, por D...* (Londres, Imp. Española de M. Calero, 1828). — *Regeneración (La) política de España* (inédita). — *Romance-Canción, su título «El Doctor Don Meliloto Melcocha»* (t. II de «Opúsculos»). — *Visita del Dómine Gafas al Dómine Lucas, uno y otro emigrados en Londres y diálogo entre los dos sobre la crítica que ha hecho Juanillo el Tuerto de la falta de Gramática castellana y sobra de gramática parda de D. Pedro Saiz Castellanos... Publícala un Amigo del Dómine Lucas* (Londres, Guthrie y Lowell, 1828).

DURÁN

Biblioteca de D. A. D., adquirida por el Estado. «Teatro» (R. O. de 27 de junio de 1863.) Memoria remitida al... Ministro de Fomento por el Director de la Biblioteca Nacional (Hartzenbusch) (Madrid, Rivadeneyra, 1865). — *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas, romances, cartas y glosas anteriores al siglo XVIII, pertenecientes a los géneros doctrinal, amatorio, jocoso, satírico*, etc. (Madrid, Eusebio Aguado, 1829). — *Catálogo general de Comedias impresas en 4.º, sueltas, anteriores a 1750, que existen en su biblioteca y no están incluídas en las colecciones de comedias varias que imprimieron de intento en el siglo a que pertenecen* (MS autógrafo, B. N.). — *Colección de romances antiguos o romanceros* (Valladolid, 1821). — *Colección de Romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (Madrid, 1860; 5 tt.). — *Discurso sobre el influjo de la crítica moderna en la decadencia del Teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar* (Madrid, 1828; reimpreso en las Memorias de la Acad. Esp., I, 1828; II, 1829; III y IV, 1832; BAE, X y XVI). — *Drama (El) novelesco.* — *Indice general de piezas dramáticas...* — *Indice de comedias contenidas en la antigua Colección llamada de las Partes de varios autores* (MS B. N.). — *Infantina (La). Juicio de Lope.* — *Legajos de comedias antiguas manuscritas, que posee la Biblioteca del Sr. Duque de Osuna* (MS B. N.). — *Leyenda de las tres toronjas del vergel del amor. Este es un Romance e unos polidos cantares fechos agora nuevamente por D... a guisa de los que joglares e ciegos cantáran en el tiempo viejo. Contiénense aquí sus aventuras e amores del buen Cavallero Don Flores de Trepisonda, et la muy verdadera, sabrosa et galante historia que se dize de las toronjas del verjel d'Amor* (Madrid, s.i.t.; Aguado, 1856). — *Poesía (La) popular.* — *Prólogo a «El Condenado por desconfiado».* — *Romancero de romances moriscos, compuesto de todos los de esta clase que contiene el Romancero general, impreso en 1614* (Madrid, León Amarita, 1828). — *Romancero de romances caballerescos e históricos anteriores al siglo XVIII, que contiene los de Amor, los de la Tabla Redonda, los de Carlo Magno y los Doce Pares, los de Bernardo del Carpio...* (Madrid, Eusebio Aguado, 1832; 2 partes). — *Romancero de romances doctrinales, amatorios, festivos, jocosos, satíricos y burlescos: sacados de varias colecciones generales y de las obras de diversos poetas de los siglos XV, XVI y XVII* (Madrid, León Amarita, 1829). — *Sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del antiguo teatro español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito particular. Por D. A. D.* (Madrid, Ortega y C.ª, 1828). — *Talía Española* (1843). — *Trovas a la Reina, nuestra Señora, por la salud recuperada de nuestro amado Monarca su augusto Esposo el St. D. Fernando VII, y en celebridad de sus benéficos decretos* (Madrid, E. Aguado, 1832). — *Trovas en antigua parla castellana con motivo de la succession qu'ofresce el real tálamo del Sennor Rey Don Fernando VII y su augusta esposa Donna María Cristina* (Madrid, Eusebio Aguado, 1830. Es una edición en miniatura, rarísima. — Ovilo Otero, M.: *Necrología de D. A. D.* «El Museo Universal», 1862, 398-99).

TORRES

Almanak Universal, y pronóstico diario de quartos de Luna, para el año del Señor de 1743. *Con el juicio y buena cosecha de frutos, enigmas, soluciones, órdenes, fiestas, vigilias, témporas y ayunos, letanías, velaciones, y quando se saca Anima. Su autor..., Cathedrático en el Gremio y Claustro de la Universidad de Salamanca* (Pamplona, José Anchuela, 1743). — *Anatomía de lo visible e invisible de ambas esferas y viaje fantástico* (Salamanca, Antonio Villarroel, 1738. Dedicado a Fernando VI). — *Armazón contra los Prognósticos, en ristre, que están ya para saltar a la casa, y a las faltriqueras. Prevención para que nos venga esta plaga. Avissos en juicio, y fuera de él, para conservar, y aconfitar la salud. Consejos morales, guindos y cerezos, para vivir en pacífica possessión, sin tener alguna, ni esperanza de tenerla. Sácalos a que les dé el sol, para que sea cosa que se pueda ver, un Astrólogo rancio de los quatro quartos como la Luna; rucio de melenas rodado de desgracias: bragado de ingenio y de calzones; largo de cuerpo y de vestido; cargado de espaldas y de desengaños; ancho de frente y de conciencia, desplegado de boca y de narices; mordido de zan-*

cajos y de perros (y dirán que ninguno se conoce). Llamóse allá en el siglo pasado Diego de Torres y Villarroel, y en el presente prosigue con el nombre mismo, pero con las añadiduras de un Don, y un Doctor, que éste le costó el dinero, y el otro se lo han dado de limosna, como a otros muchos. Todo le viene de molde; aunque no le pueden ver escrito, pero le está como pintado. Basta de título por ahorrar de lanzas (Sevilla, Imp. Real de Don Diego López de Haro, calle de Génova, s.a. Es un romance). — *Aviso (El) en el estrago: carta sobre la caída del crucero, media naranja y presbiterio del Colegio de Santo Tomás de esta Corte. Escrita en verso* (s.i.t.). — *Barca de Aqueronte. — Brujas (Las) del campo de Barahona. Almanak, pronóstico... 1731* (Salamanca, s.a.). — *Cartilla rústica, eclesiástica y astrológica* (Salamanca, 1752). — *Cátedra (la) de morir. — Censura que el conde Maurepaf, fiscal de la real academia de Ciencias, hizo del tratatico impreso en Madrid en octavo, cuyo título es: El Gallo español, y su autor el Bachiller D...* (Madrid, Imp. Real, 1726). — *Conclusiones de Torres a Martínez, en respuesta de su Juizio Final...* (Salamanca, Imp. Santa Cruz, 1727. Polémica Feijóo). — *Conquista del reino de Nápoles por su Rey Don Carlos de Borbón, escrita en octavas por D..., Cathedrático de Mathemáticas de Salamanca* (Madrid, Juan de Moya, 1735; Barcelona, María Martí, 1735. Es una especie de crónica rimada en 231 octavas). — *Correo del otro mundo al Gran Piscator de Salamanca. Cartas respondiendo a los muertos, por el mismo Piscator* (Sevilla, Diego López de Haro, 1725). — *Consejos y satisfacciones de Torres a Martín* (Salamanca, 1727). — *Desahuciados (Los) del mundo y de la gloria. Sueño místico, moral y físico, útil para quantos desean morir bien y conocer las debilidades de la naturaleza* (Salamanca, 1736-37). — *Desamparados (Los) de Madrid. Pronóstico... 1748* (Madrid, Imp. del Convento de la Merced). — *Desengaños razonables para sacudir el polvo del espanto y de aturdimiento producido en los espíritus acoquinados por el cadáver de don Roberto Le Favre Demoulinel, cadete de las Reales Guardias de Corps, por haberle visto flexible y sudando después de algunos días expuesto en un salón del Hospital General de Madrid* (Madrid, s.a.). — *Enfermos (Los) de la fuente de el Toro. Pronóstico... para 1753* (Salamanca, P. Ortiz Gómez, 1753). — *Enigmas que compuso el Doctor D..., para diversión de los curiosos* (s.i.t.). — *Entierro del juicio final y vivificación de la Astrología, herida con tres llagas en lo natural, moral y político y curada con tres parches* (Madrid, Antonio Marín, 1727; Sevilla, López de Haro, s.a.). — *Eclipse (El) de* 1724 (Salamanca, 1724 ?). *El Gallo español: respuestas dadas al conde de Meslay* (Madrid, 1725?). — *Ermitaño (El) y Torres. Aventura curiosa, en que se trata de la piedra filosofal. Parte II* (Madrid, B. Cano, 1789; véase «Hermitaño»). — *Exequias mentales y tristes sentimientos, que en la muerte de Phelipe Quinto hizo el Doctor...* (Madrid, s.a. [hacia 1746]. — *Extracto de Pronósticos de el Gran Piscator de Salamanca de el año 1725 hasta 1752* (Salamanca, 1753; 2 tt.). — *Fee de vida, testimonio de sanidad del Doctor D..., predicado por muerto, sin haverle llegado su hora, y sin consultarle si tenía gana de morir* (Sevilla, Imp. Real de D. Diego López de Haro, s. a. Romance). — *Gran (La) casa de oficios del monasterio de Guadalupe. Pronóstico... 1747* (Salamanca, s.a.). — *Hermitaño (El) y Torres. Aventura curiosa, en que se trata lo más secreto de la Philosophia; y otras curiosidades de los mysteriosos Arcanos de los Chemistas* (Madrid, Benito Cano, 1799; Salamanca, 1752). — *Historia de historias. — Hospital de ambos sexos. Sala de hombres. 2.ª parte de los Desahuciados del mundo y de la gloria* (Salamanca, s.a.). — *Hospital (El) en que cura amor, de amor la locura* (Sevilla, López de Haro, s.a.). — *Jardinero (El) de los planetas, almanak sobre el año 1731* (Madrid, 1731). — *Juguetes de Talía, entretenimientos del numen; varias poesías líricas y cómicas, que a diferentes asuntos escribió el Dr. D..., catedrático de matemáticas en la Universidad de Salamanca. dedicadas al Excmo. Sr. F. Fernando de Silva Alvarez de Toledo..., duque de Guéscar...* (Sevilla, Diego López de Haro, 1744. t. II; t. VII de sus «Obras Completas». — *Juicio y pronóstico del nuevo cometa, que apareció*, 1744 (Madrid, 1744 ?). — *Letargo, mejoría, verdadero, juicioso testamento de D...* (Madrid, 1727). — *Libros en que están relatados diferentes cuadernos physicos, méáicos, astrológicos, poéticos, morales y mysticos, que años passados dió al público en producciones pequeñas el Dr. D..., de el Gremio de Claustro de la Universidad de Salamanca y su Cathedrático de Mathemáticas, juvilado por el Rei nuestro Señor* (Salamanca, 1752; 14 vols.). — *Mayorales (Los) de el ganado de la Mesta. Pronóstico y diario de cuartos de Luna... para... el año* 1745 (Salamanca, s.a.). — *Médico (El) sordo y el vecino gangoso, entremés* (Valencia, s.a.; «Theatro» Huerta). — *Médico para el bolsillo, doctor a pie, hipocrates chiquito. Medicina breve, fácil y barata, para mantener los cuerpos con salud y curarlos de los achaques más comunes. Sirve desde este presente año hasta el día del juicio particular de cada pobre. Y lo envía desde Portugal, a unos de valde, y a otros su dinero. El Doctor...* (Sevilla, Imp. Real, 1734). — *Montante cristiano y político. Independencia música-médica-diabólica* (Madrid, s.a.). Sevilla, López de Haro, s.a. (Polémica de Feijóo.) — *Noticias alegres y festivas de las ráfagas de luz, que se vieron en la noche del día 15 de diciembre de 1737 sobre el horizonte de Madrid. Respuesta de D... a una dama* (Madrid, 1738 ?). — *Obras completas de D...* (Madrid, Vda. Ibarra, 1794-99, 15 vols., nueva edición con manuscritos de don Judas Tadeo Ortiz Gallardo. La primera edición es Salamanca, 1752). La edición de Ibarra comprende: Tomo I: «Anatomía de todo lo visible e invisible: compendio universal de ambos mundos: viaje fantástico: jornadas por una y otra esfera, y descubrimientos de sus artes, subsistencias, generaciones y producciones. Noticia de la naturaleza y movimientos de los cuerpos terrestres y celestiales; y ciencia de los influjos de los eclipses de sol y luna hasta el fin del mundo. Por su autor el Doctor...» (Madrid, Vda. de Ibarra, 1794). Tomo II: «Sueños morales, y visiones y visitas de Don Francisco de Quevedo por Madrid, barca de Aqueronte y residencia infernal

de Plutón. Trasladólos desde la fantasía al papel el Dr... (Madrid, 1794). Tomo III: «Sueños morales. Los desahuciados del mundo y de la gloria, sueño místico, moral y físico, útil para cuantos desean morir bien, y conocer las debilidades de la naturaleza. Trasladólo desde la fantasía al papel...» (Madrid, 1794). Tomo IV: «Tratados físicos, médicos y morales, vida natural y católica, medicina segura para mantener menos enferma la organización del cuerpo y asegurar al alma la eterna salud. Por...» (Madrid, 1794). Tomo VI: «Tratados físicos y médicos de los temblores y otros movimientos de la Tierra, llamados vulgarmente terremotos; de sus causas, señales, auxilios, pronósticos e historias. Dedicado al Sr. V. Vicente Pascual Vázquez Coronado, marqués de Coquilla, conde de Montalvo, etc...» (Madrid, 1794). — Tomo VI: «El Ermitaño y Torres, aventura curiosa en que se trata de la piedra filosofal, y las tres cartillas, rústica, médica y eclesiástica, dedicado al Ilmo. Sr. D. Gabriel de la Olmeda...» (Madrid, 1795). Tomos VII y VIII: «Juguetes de Talía, entretenimientos del numen. Varias poesías que a diferentes asuntos escribió...» (Madrid, 1795. Tomo IX: Idem íd. — Tomos X y XI: «Extractos de los pronósticos del Gran Piscator Salmantino desde el año de 1725 hasta el de 1753. Compone este libro todas las dedicatorias, prólogos, invenciones en verso y prosa de dichos pronósticos» (Madrid, 1795-98). Tomos XII-XIII: «Vida ejemplar de la Venerable Madre Gregoria Francisca de Santa Teresa, carmelita descalza en el convento de Sevilla; en el siglo Doña Gregoria Francisca de la Parza Quelnoge» (Madrid, 1798). Tomo XIV: «Vida ejemplar del V. Padre D. Gerónimo Abarrátegui y Figueroa, clérico reglar de San Cayetano y San Andrés Avelino de la misma religión» (Madrid, 1798). Tomo XV: «Vida...» (Madrid, 1799). — *Ocios políticos en poesías de varios metros del Gran Piscator de Salamanca D... Los recogió y saca a luz su mayor amigo D. Isidro López del Hoyo, y éste las dedica a D. Agustín Fernández Portocarrero Moscoso, hijo de los Excelentísimos Señores Condes de Palma* (Madrid, 1726; Sevilla, Diego López de Haro, 1740). — *Peones (Los). de la obra en el Real Palacio. Pronóstico y diario de cuartos de luna, con los sucesos elementales y políticos de la Europa, para este año de 1758...* (Salamanca, A. Villagordo, s.a.). — *Peregrinación al glorioso apóstol Santiago de Galicia* (Salamanca, 1737). — *Piscator Salmantino* (1721-1753). — *Poema (Un) muy extenso en la obra Glorias Sagradas, aplausos festivos y elogios poéticos... al... hermoso templo de la catedral de Salamanca...* (Salamanca, Santa Cruz, 1734). — *Poesías* (BAE, LXI). — *Poesías* (J. de Ariztia, editor, «Sagradas Flores del Parnaso»; Madrid, 1723 ?). — *Poesías inéditas* (Madrid, 1794). — *Postdatas de Torres a Martínez en la respuesta a Don Juan Barroso, Sobre la Carta Defensiva, que escribió el reverendísimo P. Fray B. Feyjóo, y en ellas explica el camino del globo de luz o phenómeno que apareció en nuestro horizonte, el 19 de octubre de este año de 1726* (Salamanca, Imp. Santa Cruz, 1726 ?). — *Prácticos avisos con que el pronóstico de Salamanca de 1725 corresponde a su padre y autor D...* (Madrid, 1725). — *Prognóstico de lo pretérito, anticipación de lo presente, y regreso de lo futuro* (Sevilla, Imp. Real de López de Haro, s.a.; Salamanca, Imp. Sta. Cruz, por A. Villarroel y Torres, 1738. Romance. Anónimamente). — *Pronóstico (El) más fixo, y Lunario general para 1728* (Madrid, 1728). — *Razones de la razón y la verdad sin pasión de un mozo de camino, a los escritos en competencia que siguen con Diego de Torres sus correspondientes, en cinco breves reparos. Por Fco. de León* (1728 ?). — *Recetas de Torres añadidas a los Remedios de cualquier fortuna, y a las desdichas que consolaron Lucio Anneo Séneca y Don Francisco de Quevedo.* — *Respuesta a una carta de José Herraldo* (Madrid, 1761). — *Respuesta de D. D, de T. a una Carta de D. José Hernando, músico violinista de la Capilla Real, sobre el aiisvo que van a hacer por el mundo, de el paso de el planeta Venus por el disco solar los astrólogos que han salido de París, Roma, Inglaterra y otras partes, y de camino escribe el terremoto de el día 31 de marzo de este año de 1761 y pone los pronósticos y señales ciertas que suelen anteceder a los temblores futuros de la tierra* (Madrid, A. Ortega, 1761). — *Respuesta de D. D. de T. a la pregunta que hacen los señores Médicos socios establecidos en Madrid, en la real Congregación de Nuestra Señora de la Esperanza, la cual es: ¿Por qué siendo el regular domicilio de las lombrices el canal intestinal, comúnmente producen picazón en las narices?» Declaro quatro modos de producirse dicha picazón...* (Salamanca, P. Ortiz Gallardo, 1750). — *Sacudimiento de mentecatos habidos y por haber. Respuesta de Torres al conde de Maurepaf.* (1726). — *Sala de mujeres. Tercera parte de «Los desahuciados del mundo y de la gloria». Sueño médico, místico y moral* (Salamanca, 1737). — *Sueños morales. Visiones y visitas con don Francisco de Quevedo por Madrid, barca de Aqueronte y residencia habitual de Plutón* (Salamanca, 1752; Madrid, Benito Cano, 1786-91: 2 vols.; Madrid, José Doblado, 1792). — *Testamento del Reverendo D... cathedrático de Astrología de la Univ. de Salamanca* (Valladolid, Imp. Real Chancillería, s.a., 1727). — *Traperos (Los) de Madrid. Pronóstico... 1760* (Madrid, Vda. Ibarra, 1759). — *Tratados físicos, médicos y morales. Vida natural y católica.* — *Ultimo sadumiento de botarates y tontos, y si no vuelven a enfadar no será el último. Es carta circular de D... a ver si permite Dios que lo dejen libre estos pocos días que está precisado a vivir en la Corte, asistiendo a unos chascos de la vida civil* (Madrid, A. Marín, 1730. Polémica Feijóo). — *Uso y provecho de las aguas de Tamanes y baños de Ledesma* (Salamanca, 1744). — *Viage de Torres a Santiago, romance* (s.i.t.). — *Viage fantástico del Gran Piscator de Salamanca. Jornadas por uno y otro mundo, descubrimiento de sus substancias, generaciones, producciones. Ciencia, juizio, y congetura de el eclipse de el día 22 de mayo de este presente año de 1724 (de el qual han escrito los Astrólogos el Norte) las reglas generales para judiciar de todos los eclypses, que pueden suceder hasta el fin del mundo* (Salamanca, 1724 ?; Sevilla, Diego López de Haro, 1725). — *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del*

Dr. Diego de Torres Villarroel, catedrático de Prima de Matemáticas en la Universidad de Salamanca, escrita por él mismo (Madrid, Convento de la Merced, 1743; Sevilla, Imp. Real, 1743; Madrid, s.i.t.; Valencia, Martín Navarro, 1743; Salamanca, Pedro Ortiz Gómez, 1752: Madrid, Benito Caro, 1789; Madrid, González, 1792; Madrid, Vda. de Ibarra, 1794-99 (sexto Trozo). Madrid, Benito Cano, 1799; «La Lectura», 1912, ed. Onís; t. XV de sus «Obras»; Quinto trozo. Salamanca, 1758; Sexto trozo, Salamanca, Villagordo, 1758. — *Vida natural y católica* (Madrid, 1730). (La Inquisición de Valladolid la prohibió en 1743, siendo su autor perseguido y desterrado.) — *Vida de Sor Gregoria de Santa Teresa.* — *Vida del Padre don Jerónimo de Abarrátegui y Figueroa, fundador del Colegio de Padres Cayetanos de Salamanca.* — *Vida natural y católica, medicina segura para mantener menos enferma la organización de el cuerpo y asegurar al alma la eterna salud* (1753). — Anónimo: *Testamento del Reverendo D. Diego de Torres Villarroel, Catedrático de Astrología en la Universidad de Salamanca* (Valladolid, Imp. Real Chancillería, s.a.). URIARTE (*Catálogo Razonado*, II, 204) dice es el P. Luis de Lossada. — Anónimo: *Calamidades de Francia pronosticadas por el Doctor D. D... Diga una décima compuesta por P. F.* (Barcelona, Manuel Texero, s.a., 1793 ?). — AZORÍN, *Don Diego de Torres Villarroel* («Clásicos y Modernos»). — CASTRO, José de: *Carcajada perenne con motivo del anuncio hecho por D. Diego de Torres del eclipse de sol de 13 de junio de 1760. En verso* (Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez, s.a.). — ENTRAMBASAGUAS, J.: *Un memorial autobiográfico de D...* «Bol. Acad. Esp.», 1931, XVIII, 395). — GARCÍA BOIZA, Antonio: *Don Diego... Ensayo biográfico* (Salamanca, Imp. Calatrava, 1911, Tesis doctoral); *Nuevos datos sobre T. V.* (Salamanca, 1918). — GUTIÉRREZ, Miguel *D. D. de T. V.* («Rev. Contemporánea», nov.-dic. 1885, 28-44; 144-170). — (LOSSADA, P. Luis): *Para Eterna Memoria. Informado un Salmantino por el Doctor Don Diego de Torres Villarroel de la monstruosidad de ingenio, memoria y sabiduría, que el mismo Don Diego vió, probó y admiró en la Corte de Madrid en un Religioso Carmelita Descalzo, cuyas circunstancias son: tener presente con puntualidad todo quanto ha leído (que es mucho, y bueno). Panegyrico Theológico, Histórico, Physico, Histórico, Expositivo, Rhetórico y Poético: dictar a un tiempo a quatro Amanuenses en Verso de composición distinta y de diferente assumpto; y recitar una Relación de repente, y al mismo tiempo, sin interrupción alguna, componer y escribir por su mano un Epigrama de consonantes forzosos, y todo con la elegancia de la más bella cultura: El Expresado Salmantino escribe este Romance, serio y jocoso, sólo por el buen gusto de lograr una respuesta de Varón tan incomparable y de celebrarla entre sus Discretos Amigos, como joya de valor incomprehensible. Con este Romance no tiene que hacer la envidia, pues va la ignorancia solicitando la creencia.* (URIARTE, *Catálogo Razonado*, I, 15, dice hay una «Respuesta» a este romance. Los dos se hallan en el Archivo del Monasterio de Loyola. El religioso de que trata es fray Juan de la Concepción). — MONNER Y SANS, R.: *El siglo XVIII. Introducción al estudio de la vida y obras de T. V. Conferencia* (Buenos Aires, 1915). — MUÑOZ Y LUCIENTES, Miguel Eugenio (de Calatayud; nacido en 1706; ahogado en Madrid; alcalde del Crimen en Valencia; murió en 1773): *El Abogado del aire y Fiscal del fuego. Oposición al discurso hecho por D. Diego de Torres Villarroel..., del globo de tres columnas de fuego que se dejaron ver en nuestro horizonte el día 2 de noviembre de 1730* (Madrid, 1730). — ONÍS, Federico de: *Introducción a la Vida de T. V.* («Clásicos Cast.», Madrid, 1911).

P. ISLA

Abate (El) encomendado a Dios (trad. del P. Bellati; Madrid, 1783, 1786). — *Adición a las Aventuras de Gil Blas de Santillana, o Historia galante del joven siciliano, que suena traducida de Francés en Italiano, y de esta lengua la ha convertido en española el mismo Viejo Ocioso que restituyó las Aventuras francesas a su original Lengua Castellana (Tomo sexto y séptimo)* (Valencia, Benito Monfort, 1791, 2 tt.; Madrid, Vda. e Hijo de Marín, 1797, 2 tt.; el padre Eugenio Uriarte (*Catálogo Razonado*, I, 18) duda sea del padre Isla. — *Aldeanos (Los) críticos, o cartas críticas sobre lo que se verá, dadas a luz por Roque Antonio de Cogollar* (Évora, 1758. No es del padre Isla). *Sobre esta segunda impresión (Los Aldeanos), corregida y aumentada con algunas piezas curiosas* (Madrid, s.a.). P. Aznar defiende a «Fray Gerundio». — *Anatomía de la carta pastoral de un prelado* (traducción, 4 tt.). — *Anatomía del cuerpo de Fray Gerundio y Apología de su Alma. Hacíala un apasionado del Author* (Madrid, 1759). — *Año cristiano, o Exercicios para todos los días del año, escrito en francés por el P. Juan Croisset..., traducido al castellano por el P...* (I, Salamanca, 1753; II, Villagarcía, 1754; III, Pontevedra, 1762; IV, ídem, 1763; V, ídem íd.; Madrid, Antonio Pérez de Soto, 1771; Madrid, Ramón Campuzano, 1846, 11 tt... Madrid, Gaspar Roig, 1852, 4 vols. De los doce tomos que la obra tenía, Isla tradujo once. Continuó la versión don Joaquín Benito Castellot: *Año Cristiano o ejercicios de devoción para todos los domingos, días de Cuaresma y fiestas movibles del año* (Madrid, Antonio Sancha, Pantalcón Aznar, Miguel Escribano, Antonio Pérez de Soto, los cuatro primeros volúmenes, 1774; el quinto, 1775, por José Doblado. El tomo XII, Madrid, s. a.). *Adiciones al Año Cristiano del P. Croisset, por autor anónimo* (Madrid, Vda. e Hijo de Marín, 1794. Otra versión anónima, Palma, 1843). — *Anti-Medicastria. Diálogo entre el Proto-Médico D. Pedro Aquenza, y su Platicante. Sobre la Práctica y Theórica de la Facultad de Medicina, y las máximas, y política que en ellas se han de seguir. Escrito por el dicho Platicante, en descargo de su conciencia. Sácalo a luz, para común*

beneficio, Don Ramón de Prada y Tuill (Salamanca, Imp. de las Escuelas, s.a. ¿Es de Isla?). — *Apología por la Historia de Fray Gerundio de C., contra la delación hecha al Supremo Consejo de la Inquisición por el P. Fray Pablo de la Concepción, General de los Carmelitas Descalzos* (24 sept. 29 oct., 9 y 17 dic. 1759) (MS Gayangos, Bibl. Nac.). — *Aventuras de Gil Blas de Santillana, robadas a España...* (Madrid, 1787-88, 3 tt.; Valencia, 1780-1809; Madrid, 1791, 7 vols., con adiciones del padre Monti; Barcelona, Sierra y Martí, 1817, 5 vols.; Madrid, Vda. Barco, 1811. Madrid, Fco. de P. Mellado, 1844, 2 tt.; Barcelona, Salvador Mancro, 1867; Madrid. Miguel de Burgos, 1828; Madrid, Vda. e Hijo de Marín, 1797, 5 vols.). — *Blanda, suave, y melosa Curación de un Escrupuloso y de sus flatos espirituales.* (Inclúyese en su «Colección de Papeles...», págs. 3-88, del t. II, 2.ª ed. ¿Será del padre Isla o del doctor Aquenza?) — *Carta a D. Juan Antonio Rodríguez Biedma* (Villagarcía, 30 nov. 1755; MS Gayangos, Bibl. Nac. («Papeles Varios»). — *Carta de un Académico a uno de sus amigos sobre las impugnaciones a la Historia de Fray Gerundio y en particular sobre las del P. Fray Matías de Marquina* (Évora, 1758). — *Carta de un amigo a otro* (6 julio 1732. La firma «Juan de la Encina». Es la primera de las tres que salieron con el título de «Cartas de Juan de la Encina»). — *Carta de un Residente en la Corte de Madrid, para otro residente en la Corte de Roma, sobre el assumpto de las Vidas, con la ocasión de las inmediatas muertes de los dos Excmos. Hermanos, el Excmo. Sr. Marqués de Astorga, Conde de Altamira; y del Excmo. Señor Duque de Náxera* (1725) (URIARTE, *Catálogo Razonado*, I, 103, dice es del padre Isla). *Segunda Carta de el mismo Residente para el mismo... 10 Marzo de 1725* (ídem íd.). — *Carta del Barbero de Corpa a Don Joseph Maymó y Ribas, en que le da cuenta de una conversación que tuvo la tarde de San Roque con el cura del lugar, Fray Julián el Agostero y Miguel el Boticario* (BAE, XV, 365-66. ¿Es de Isla?). — *Carta del P. J. Francisco de Isla sobre el terremoto de Portugal* («Seman. Erudito», de Valladares, XVI, 265-274). (Hay una hermosa descripción de Lisboa antes de la catástrofe.) — *Carta gratulatoria de un Médico de Sevilla, al Doctor Aquenza, Sevilla, de 30 de Octubre 1726* («Colección de Papeles... del P. Isla». Se atribuyó al padre Feijóo. ¿Es de Isla?). — *Carta que escribió desde la ciudad de Bolonia a un amigo suyo el abate D...* (Barcelona, Vda. de Piferrer, 1786. El amigo era don Jacobo María Espinosa, fiscal de la Audiencia de Barcelona). — *Carta segunda, que escrive el Barbero de Guadalcanal a su amigo Don Pedro del Parrall, en que le dice lo mal que siente de los Papeles de Manco, de Brandalagas y la Medicina Cortesana de Rivera, etc. Dedicada a los Señores Curiosos y Lectores* (Madrid, 1727. La fecha: «En Guadalcanal, 17 diciembre 1726). — *Cartas apologéticas en defensa del autor e Historia del famoso Predicador Fray Gerundio de Campazas, contra el papel que dió a luz el Penitente del Muy Reverendo Padre Marquina. Impreso a costa de un apasionado de la dilatada familia de los Zotes y Rebollos* (Campazas, 1787). — *Carta del P. Isla a un amigo* (MS Gayangos, Bib. Nac.). — *Carta familiar del P... a la Condesa Palatina* (ídem íd.). — *Cartas a D. Fco. Antonio de Ibarrola desde Villagarcía, desde 25 de Octubre 1756 a 17 de Marzo 1762* (MS Gayangos, Bibl. Nac.). — *Cartas atrasadas del Parnaso, escritas por el mismo Autor, que contienen Noticias de las Fiestas que celebró la Imperial y Coronada Villa de Madrid en la feliz entrada de nuestros Católicos Monarcas los Señores Don Carlos III (que Dios guarde) y doña María Amalia de Saxonia. Descripción de la carrera. A Don Josef Joaquín de Benegasi y Luján, guarde Dios muchos años, Señor de los Terreros, etc. Madrid, porte pagado. Las va poniendo en lista Don Diego Marcos Abreu de Valeneira.* Se hallará en la Librería de López, *Calle de la Montera, frente de San Luís...* (en octavas; circularon manuscritas). — *Cartas históricas, Políticas, Dogmáticas, escritas por el Alcalde de Vallecas a su pariente el Alcalde de Villaornate, y respuestas de éste, en las cuales se opone nerviosamente a los errores y temeridad de una carta antigua, digo sacrílega, insolente y sediciosa, atribuída (sólo por sospechas) al P. Isla, dirigida contra el V. D. Juan de Palafox, contra los PP. Carmelitas Descalzos, contra los Cardenales de la Santa Romana Iglesia y... contra el Rey N. R. C... el Pontífice Romano* (MS B. N.). — *Cartas al P... Isla* (URIARTE, *Catálogo Razonado*, IV, 262). — *Cartas de Juan de la Encina, Contra un libro que escribió Don José de Carmona, intitulado: Método racional de curar sabañones. Segunda edición* (Madrid, P. Aznar, 1784 ?). — *Cartas familiares del P..., escritas a su hermana doña María Francisca de Isla y Losada, y a su cuñado D. Nicolás Ayala* (Madrid, Imp. del Consejo de Indias, 1785-86, 4 tt. En el segundo se habla de los sucesos que le acaecieron con motivo de la publicación de su famosa novela; Biblioteca Real, Legajo 8, MS Acad. Historia; Madrid, 1786, 4 tt.; Madrid, Ibarra, 1790, 4 tt. BAE, XV, ed. de José María Reyero, censura de T. A. Sánchez, 1786-87). *Cartas familiares de..., nuevamente editadas por D. José María Reyero, Pbro., para conmemorar el segundo centenario del Autor* (León, Maximino A. Miñón, 1904). — *Colección de papeles crítico-apologéticos que en su juventud escribió el P..., contra el Sr. Pedro de Aquenza y el Bachiller D. Diego de Torres, en defensa del R. B. B. G. Feyjóo y del Dr. Martín Martínez* (Madrid, Pantaleón Aznar, 1807, la primera parte; la segunda, Madrid, Antonio Espinosa, 1788, 2 tt. Se atribuyó a Isla, pero no es suya). — *Colección de los papeles que se publicaron contra la Historia de Fray Gerundio de C.; y de algunos que escribió en respuesta su autor (el P. Isla) vindicando su obra* (MS Gayangos, Bibl. Nac.). — *Colección de poesías selectas que contiene la Historia eclesiástica y la de España, que escribió D... y los fragmentos que dejó D. Francisco Frellón sobre la Sagrada Escritura* (Valencia, Juan Martínez, 1838). — *Compendio de Historia antigua, o de los cinco grandes Imperios que precedieron al nacimiento de N. S. Jesu-Christo. Escrita en francés por el P. Duchesne y traducida al castellano por D. B. F. C.* (Madrid, Ulloa, 1792-93,

2 vols.). — *Composiciones burlescas sobre la Historia de Fray Gerundio* (*Catálogo de* URIARTE). — *Composiciones burlescas sobre los libros publicados en Francia contra los Jesuitas los años de 1760, 1761, etc.* (ídem íd.). — *Composiciones poéticas con motivo de las fiestas por la canonización de San Luis Gonzaga y de San Estanislao de Kostka* (URIARTE, *Catálogo Razonado*, I, 144, dice es del padre Domingo Patricio Meagher). — *Conversaciones entre Fabio y Sylvia, sobre cierto sermón que predicó un Quidan el día 7 de marzo de 1740* («Seman. Erud.», de Valladares, XXXIV, 221-243. ¿Es de Isla?). — *Cuatro cartas del P. Isla en defensa de su «Fray Gerundio» y en las que critica una obra que contra él escribió el R. P. Fray Matías Marquina, capuchino* (MS Gayangos, Bibl. Nac.). — *Derrota (La) de los duanos, o Discurso sobre las Reflexiones Crítico-Apologéticas del R. P. Fr. Francisco de Soto Marne, en que se desagravia la Ilustrísima y Nobilísima Religión de San Benito: se defienden la persona y escritos del Rmo. P. Mro. General Muy Ilustre Señor Don Fr. Benito Gerónimo Feijóo, del Consejo de S. M. C. Se reparan las injurias de los Literatos de España y Países estrangeros. Su autor el P. Fr. Columbo Serpiente de Santa Clara* (Barcelona, 1750. ¿Es de Isla?). — *Descripción de la máscara o mojiganga que hicieron los jóvenes teólogos en Salamanca, con motivo de la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka* (1787. ¿De Isla?). — *Espíritu de los magistrados exterminadores, analizado en la demanda del Señor Legouhon presentada al parlamento de Metz (traducción).* — *Gil Blas (El) de los niños. Extracto de la célebre obra de Lesage, por Constantino Román* (París, Garnier, 1896. Es un extracto de la versión de Isla). — *Glossas interlineales puestas por el Lic. Pedro Fernández a las Postdatas de Torres, en defensa del Doctor Martínez y del Theatro Crítico Universal. Dedícalas al mismo Señor Bachiller Don Diego de Torres, Professor de Philosophía y Mathemáticas y Cathedrático pretendiente de Astronomía en la Universidad de Salamanca, Colegial Trilingüe, Vice-Rector y Opositor a Cathedras y Beneficios Curados en dicho Obispado* (Salamanca, 1726. En su «Colección de Papeles», págs. 71-140). — *Héroe (El) español. Historia del gran Teodosio (de Fléchier)* (Segovia, 1730, 1731, 1733). — *Historia compendiada de España* (Madrid, Imp. que fué de Fuentenebro, 1830. Es un extracto de la Historia de Duchesne). — *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes. Escrita por el licenciado Don Francisco Lobón de Salazar...* (t. I, Madrid, 1758; II, ídem, 1769. Los dos Madrid, 1770, 1787, 1804, 1813; Barcelona, A. Bergnes, 1833, 3 vols.; Barcelona, Tasso, 1857, con notas críticas de Juan Antonio Llorente; Madrid, A. Gómez Fuentenebro, 1813, 4 tt.; Madrid, P. Madoz y L. Sagasti, 1846, 2 tt.; Madrid, Alejandro Gómez Fuentenebro, 1813; Madrid, Gabriel Ramírez, 1804, 3 tt.; el tomo 3.º se titula: «Colección de varias piezas...». Des berühmten Predigers Gerundio von Kampazas, souts Gerundio Zotes, Lotterie Für die Herrn Prediger, 1777. Eine Uebersetzung aus dem Spanischen des Gerundio selbst, bey Veridicus Ernst dem Aeltern». «Histoire du fameux Prédicateur Frère Gerunde de Campazas, dit Zotes; écrite par le Père Jean Isla sous le nom du Licencié Don François Lobon de Salazar, Prêtre Bénéficier de Preste, d'Aquila et de Villagarcia de Campos, Curé de la Porosse de Saint Pierre, Professeur de Théologie dans l'Université de Valladolid. Dediée au Public. Traduite de l'Espagnol par P. Cardini (París, Aimé André, 1822, 2 tt.). — *Juventud (La) triunfante, representada en las Fiestas con que celebró el Colegio Real de la Compañía de Jesús de Salamanca y San Stanislao de Kostka, y con que aplaudió la protección de las Escuelas jesuíticas, assignada a San Luis Gonzaga por Nuestro Padre SS. Benedicto XIII. Obra escrita por un Ingenio de Salamanca y dada a la estampa de orden del Sr. D. Rodrigo Cavallero y Llanes, del Consejo de Su Majestad, en el supremo de Guerra, Intendente General de Castilla y sus Fronteras, Corregidor de Salamanca, etc. Quien la dedica al Serenísimo Señor Don Fernando, Príncipe de las Asturias. Con licencia, en Salamanca por Eugenio García de Honorato y San Miguel* (1727). (Hay varias reimpresiones: Valencia, 1750, 1752; Madrid, 1735. «Creemos que no puede haber duda en que fué el P. Lossada quien cuidó, no sólo de imprimirlo, pero aun de trazar su plan y darle la forma en que salió, si bien hubo otros que le ayudaron en su composición, entre ellos, y más que nadie, el P. Isla» (URIARTE, *Catál. Raz.*, I, 380.) — *Marco Tulio Ciceronis Dialogi... illustrati A. P. Josepho Francisco de Isla... In usum scholarum ejusdem societatis* (Villagarcía. Imp. del Seminario, 1760). — *Medicina defendida, y Médicos lisongeados. Respuesta a una señorita que pidió parecer sobre el assumpto* (URIARTE, ídem, I, 424. ¿Es de Isla?) — *Memorial en nombre de las cuatro provincias de España de la Compañía de Jesús, desterrados del Reyno, a S. M. el Rey D. Carlos III* (Madrid, 1882. ¿Es de Isla?). — *Mercurio general de Europa. Lista de sucesos varios* (Madrid, 1758, 1784. No es de Isla). — *Mujer (La) prudente. Oración fúnebre que dixo el Rmo. P. Doctor Antonio Guerra de la Compañía de Jesús de el Gremio y Claustro de la Real Universidad de Valladolid, Cathedrático de Prima de Theología de ella en las Magníficas Honras que a la buena memoria de su dignísima Abadessa doña Celedonia María Díez Palomino celebró el exemplarísimo Convento de San Quirze de el orden de San Bernardo de Valladolid el día ocho de Abril de el presente año de 1750. La dia a luz Don Joseph Arrivas Rector y Administrador de el Real Hospital de Mater Dei de la Villa de Tordesillas; y la dedica al Illmo. y Rmo. Señor P. Francisco de Rávago de la Compañía de Jesús, Confessor de el Rey nuestro Señor y de su Consejo* (Valladolid, Athanasio y Antonio Figueroa, 1750. «Soyu es, evidentemente», dice Uriarte, III, 280). — *Notas al proyecto, o Historia de Bourg-Fontaines.* — *Novena de San Francisco Javier* (trad.). — *Obras escogidas del P. Isla* (Ed. Moulau, BAE, XV). — *Plan de la nueva República del Paraguay..., traducida del portugués por el Famoso Predicador Fray Gerundio de Campazas (alias Zotes)...* (s.l.t. ¿Es de Isla?). — *Poema didascálico, o Resumen poético Histórico sobre los veinte

Concilios generales que se han celebrado en la Santa Iglesia Católica... Por don Pedro Alonso de Salanova y Guilarte (s.t. ¿Es de Isla?) — *Rebusco de las obras literarias, así en prosa como en verso, del P. J. F. de I., de la extinguida Compañía de Jesús: con licencia en Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar*, 1790 (Madrid, ídem, 1797, 2 tt.). — *Reflexiones christianas sobre las grandes verdades de la fe, y sobre los principales misterios de la pasión de N. S. Jesu-Christo* (Madrid, Joaquín Ibarra, 1785). — *Satisfacción al Escrupuloso* («Papeles...»; Uriarte, II, 167, duda sea del padre Isla). — *Segunda carta de un amigo a otro por... Juan de la Encina* (1732). — *Sermones* (Madrid, Ibarra, 1792, 6 tt.). — *Sueño escrito por el P... en la exaltación del Sr. D. Carlos III (que Dios guarde) al trono de España* (Madrid, Pantaleón Aznar, 1785. Son 54 octavas). — *Sueño (El), poema en octavas.* — *Sumario de la Historia Eclesiástica en verso por el P..., concluído hasta el año presente, por D. José Santos. A que se sigue el sumario de la Historia de España por el mismo P. Isla* (Madrid, 1788. Hay muchas ediciones. Aparece en la primera edición de su «Compendio de Historia de España», trad. de Du Chesne). — *Tres cartas del P. F. de I. en defensa de su «Fray Gerundio»* (MS Gayangos, Bibl. Nac.). — *Triunfo del Amor y de la Lealtad, día grande de Navarra. Gloriosa aclamación del serenísimo Católico Rey Don Fernando II de Navarra, y VI de Castilla, Executada en la Real Imperial Corte de Pamplona, Cabeza del Reyno de Navarra, por su ilustrísima Diputación, el día 21 de agosto de 1766. Escribíala el Reverendísimo Padre Don José Francisco de Isla, Maestro de Theología en el Colegio de la Compañía Imperial de Pamplona; y la dedica a su Virrey y Capitán General el Excmo. Sr. Conde de Maceda* (Pamplona, 1746; Zaragoza, 1746; Madrid, 1746; Madrid, s.a.; Madrid, 1793; cuarta edición aumentada con algunas piezas curiosas del mismo autor, Madrid, Vda. de Ibarra, 1804; la segunda impresión sale «corregida y aumentada con algunas piezas curiosas del mismo autor» (Madrid, 1746, Gayangos, Bibl. Nac.). — *Virtud (La) al uso y mística a la moda, destierro de la hipocresía en frase de exortación a ella: embolismo moral. Su autor Don Fulgencio Afán de Ribera* (Mallorca, Melchor Guasp, 1813; Madrid, Ibarra, 1820. ¿Es del padre Isla?). — *Tapa (El) boca Papel del padre Josef Francisco de Isla, respondiendo a otro con que el doctor Araujo criticó los discursos del reverendísimo Feijóo sobre la Medicina* (1727. Reimpreso en «Rebusco de las obras literarias», t. I). — *Vida de la admirable viuda Santa Rita de Casia, Abogada y protectora de imposibles, seguida de su Novena y otras devotas oraciones* (Madrid, Vicente de Lalama, 1856. Se halla en el Año Cristiano). — *Vida de la gloriosa penitente Santa María Magdalena, modelo de arrepentidas, seguido de su Novena, los gozos y otras devotas oraciones* (Madrid, ídem íd.). — *Vida de la gloriosa Virgen Santa Rosalía de Palermo, abogada especial de la peste y de los terremotos, seguida de su Novena y varias devotas oraciones* (1856, ídem íd.). — *Vida de la Santísima Virgen María, sacada del Año Cristiano* (París, Rosa y Bouret, 1867). — *Vida de San Fermín, primer obispo de Pamplona y Martyr. Patrono del Reyno de Navarra. Según se contiene en los Exercicios devotos del Año Cristiano el día 25 de Septiembre* (Pamplona, José Longás, 1781). — *Vida de San Roque Confesor, abogado contra la peste. Seguida de la Novena, los gozos y otras oraciones* (Madrid, Lalanda, 1855). — *Vida de la Seráfica Virgen, Doctora Mística Santa Teresa de Jesús, Fundadora del orden de Carmelitas, seguida de su Novena* (Madrid, Imp. de Vicente Lalama, 1855. Se halla en el Año Cristiano). — *Vida de Nuestro Señor Jesucristo, sacada del Año Cristiano* (París, Rosa y Bouret, 1867. Se la atribuye Sommervogel, IV, 665). — *Vida de la Virgen y Mártir Santa Polonia, o Apolonia, Abogada especial de los dolores de muelas y males de dientes y muelas. Seguida de su Novena y de varias devotas oraciones* (Madrid, Lalanda, 1856). — *Vida del Angélico joven San Luis Gonzaga, modelo y patrón de la juventud cristiana, según el P. Croiset* (Vich, Pablo Trullás, Plaza Mayor, 1854). — *Vida del glorioso patriarca San Juan de Dios, Padre de la Hospitalidad de los pobres enfermos, seguida de su Novena y varias devotas oraciones* (Madrid, Lalanda, 1856). — *Vida del Glorioso Padre San Ramón Nonnato, socorro de los necesitados, y en especial de las mujeres preñadas, seguida de su Novena, y las oraciones para bendecir las candelas y el agua, pedir remedio las mujeres estériles y una buena elección de estado* (Madrid, ídem, 1855). — *Vida del glorioso príncipe y Sagrado Arcángel San Rafael, Angel de nuestra guarda, Médico y medicina de los dolientes; guía y defensor de los caminantes; abogado y protector de los pretendientes; consuelo y alivio de los afligidos. Seguida de su Novena, los gozos y otras devotas oraciones* (Madrid, Lalanda, s.a.). — *Vida del glorioso San Blas, Obispo, Abogado especial contra los males de garganta, enfermedades de niños y de animales. Seguida de su novena* (Madrid, Vicente de Lalama, 1856. De su «Año Cristiano»). — *Vida del glorioso San Cayetano de Tienne, Fundador de los Clérigos Reglares Teatinos, seguida de su Novena, los Gozos y otras devotas oraciones* (ídem íd., 1856. Idem). — *Vida del Patriarca San José, esposo de Nuestra Señora, el Patrocinio y sus desposorios. Seguido de su novena* (ídem, 1855. Idem). — *Vidas del Conde de Altamira y de su hermano el duque de Nájera* (Madrid, 1725. Con el anagrama Joaquín Federico Issalps). — ALONSO CORTÉS, N.: *El supuesto autor del Fray Gerundio* («La Ilustrac. Esp. y Americ.», 15 marzo 1910; «Miscelánea Vallisoletana», 1912, 39-47). — Anónimo: *El Cura de Santa Cristina preguntó a su hermano Toribio Fariñas, Mozo de las Caballerizas Reales, qué juicio hacía de los aprobantes y de la Historia Gerundiana publicada en 21 de marzo de 1758...* (MS Gayangos, Bibl. Nac.). — BARET: *Mémoire sur l'origine du Gil Blas de Le Sage* (París, 1864). — BAUMGARTNER, A.: *Des spanische Humorist P. Joseph Franz de Isla, S. J.* («Stimmen aus Maria Laach, 1905; LXVIII, págs. 82-90; 182-205 y 209-315). — BELLO, Andrés: *Ensayo sobre el Gil Blas de S.* (1841). — BORAO, J.: *Prólogo a una edición del Gil B. de S.* (Barcelona,

1867). — Brunetiere, F.: *La question de Gil Blas* («Histoire et Littérat.», París, 1891, II, 235-269). — Castro, A. de: *Discurso sobre los plagios que cometió M. Le Sage al escribir su novela intitulada «Aventuras de G. B. de S.». Notas críticas a las «Aventuras...,» traducción del P. Isla* (Madrid, 1852). — Clarette, L.: *Le Sage romancier* (París, 1890). — Coloma, Padre Luis: *Discurso de recepción en la Real Acad. Esp.* (vol. XIV de sus «Obras Completas», Madrid, 1908). — Como, Umberto: *Giuseppe Baretti e José Francisco de Isla* («Giornale storico della Letteratura Italiana», XLV, 1905, 193 y ss.). — Concepción, Fray Pablo de la: *Apología por la Historia de Fray Gerundio de Campazas. Contra la delación hecha al Supremo Consejo de la Inquisición. Por el Rmo. P. Fr..., General de los Carmelitas Descalzos. Escribiala el P. Joseph Francisco de Isla, de la Compañía de Jesús* (MS. Uriarte, ob. cit., V, 318). — Cordier, H.: *Essai bibliographique sur les oeuvres d'A. R. Lesage.* — Fernández de Moratín, Leandro: *Prólogo para una nueva edición del Fray Gerundio* («Obras postumas», III). — Ferrer del Río, A.: *La oratoria sagrada española del siglo XVIII* (discurso de recepción en la Acad. Esp., 1853). — Franceson, Ch. F.: *Essai sur l'originalité de Gil Blas* (Leipzig, 1857). — G. A.: *Giuseppe Baretti e José Francisco de Isla* («La Lectura», marzo 1906). — Gaudeau, P. B.: *Le Père Isla, étude sur le 18 siècle en Espagne* (París, 1890. Tesis doctoral); *Les Precheurs burlesques en Espagne au XVIII siècle* (París, 1891). — Gili, S.: *Contribución a la bibliografía del P. Isla* («Rev. Filol. Esp.», 1923, X, 65). — González Merchant, R.: *Discursos leídos ante la Real Acad. Sevillana de Buenas Letras. Gerundianismo* (Sevilla, 1907); *Anatomía del cuerpo de Fray Gerundio de Campazas y apología de su alma* (Madrid). — Juderías, Julián: *Los orígenes del Gil Blas* (Madrid, «La Lectura», 1916). — Lago, J. M: *Gil Blas de Santillana.* — Leville, E. J.: *Gil Blas de S...* («Moderne Landgage», 1927, IX, 53).—Lidforss, Ed.: *Historia de Fray Gerundio de Campazas. Advertencia preliminar* (Leipzig, 1885); *Sobre el Fray Gerundio de Campazas. Carta a Valera* («Rev. Europea», XIII, 58-120). — Llorente, J. A.: *Observaciones críticas sobre el romance de G. B. de S.* (Madrid, 1822). — Milá y Fontanals, Manuel: *Originalidad del «Gil Blas»* («Obras Completas», Barcelona, 1893, V, 42-48). — Monlau, Pedro Felipe: *Obras escogidas del padre José F. de I., con una noticia de su vida y escritos* (Madrid, 1850, BAE, XV). — Morel-Fatio, A.: *Etudes sur l'Espagne.* 1.ª *série. L'Espagne en France* (París, 1895). — Nodier, Charles: *Préface á Gil Blas.* — Pou (Doctor Francisco de Vich; canónigo de Barcelona; murió en esta ciudad en 1834, víctima del cólera): *Carta crítica a la Historia de Fray Gerundio de Campazas* (Barcelona, Brusi, 1822). — Rivera Manescau, S.: *Don Francisco Lobón de Salazar* («Anales de la Universidad de Valladolid»). — Salas, José Ignacio de: *Compendio histórico de la vida, carácter moral y literario del célebre Padre..., con la noticia analítica de todas sus obras. Dalo a luz Doña María Francisca de Isla Losada* (Madrid, Vda. de Joaquín Ibarra, 1803). — Tolra, Juan José: *Compendio histórico de la vida, carácter moral y literario de Isla* (Madrid, 1803). — Velasco, R. M.: *El centenario del P. Isla* («Razón y Fe», abril 1903). — Wats: *Biblioteca* (Wieland, «Deutsche Merkur», 1773, III, 196).

EL MOVIMIENTO ROMÁNTICO, LA POESÍA Y LA NOVELA

por

JORGE CAMPOS

EL ROMANTICISMO

Una «época literaria»

Al enfrentarnos con el fenómeno romántico nos salimos del campo de lo meramente literario para caer en el más amplio de la historia de la cultura. No solamente porque pocas veces un hecho literario ha ejercido tan honda y trascendente influencia en el cambio de modos de sentir, actuar y vivir, sino que mucha parte de esta transformación se produce, no a consecuencia de una corriente literaria, sino coetánea y aun anticipándose a ella. Roger Picard ha acogido una frase de Sebastián Mercier, que en 1801 escribía: «El romanticismo no se define, se siente»[1]. Los modos de sentir, románticos ya pero anteriores a lo que en la historia de la cultura o de las letras conocemos como tal, permiten rastrear una serie de antecedentes que desde mediados del siglo XVIII vienen preparando la instauración de la nueva corriente. En lo que a España se refiere se ha podido apreciar un sentido romántico de la vida, adelantándose a su expresión literaria[2].

El mismo Ricard caracteriza el momento histórico a que nos referimos como «época literaria», en la que «el público se apasionaba por las cosas del espíritu y por la literatura hasta el punto de modelar sus actitudes, su lenguaje y sus sentimientos según los tipos que le ofrecían los grandes libros del momento» [3]. Basta recordar la influencia de *Wherter* en los suicidios de que tan pródiga fué la época. Añadamos el interés con que el público seguía al vida de los escritores. Para tomar un ejemplo próximo los amores de Espronceda y Teresa no fueron un asunto oculto que hayan tenido que descubrir los historiadores literarios [4]. El escritor expresaba el sentido que creía debía darse a la vida y los lectores procuraban sujetarse a él, con lo que el escritor, que también presumía de reflejar la realidad, encontraba en ellos los modelos que idealizar. Este círculo iba acentuando el carácter romántico de la existencia diaria. Nadie las ha recogido de modo sistemático, pero basta asomarse a la prensa para apreciar en su típica significación la gran cantidad de noticias y sucesos que parecen arrancados de la novelística o la narrativa de la época en vez de la realidad. Se vivía en romántico en los salones y en los paseos, en la guerra como en la política o en el amor. «El romanticismo es, antes que otra cosa, una forma de la vida humana» coincide Julián Marías en reciente y penetrante ensayo, atisbando el carácter del romanticismo español.

Constante histórica y época determinada

Pero antes de seguir adelante no estará de más precisar que, con alguna semejanza a lo ocurrido con el concepto de «barroco», nos encontramos con dos con-

cepciones de lo romántico. Una, más amplia, quiere hallarlo a lo largo de toda la historia humana, como un poder confuso e instintivo, inmortal como tendencia, pero incapaz de formularse con claridad y de sistematizarse en una doctrina; en una palabra, de llegar a ser lo que persigue desde sus orígenes: una filosofía, un modo válido de conocimiento, una visión del mundo y un modo de expresión definitiva del espíritu humano.

Este concepto que le considera un «hecho permanente, una *force en devenir*», viene a sembrar confusión en el análisis de una época histórica concreta y, sobre todo, a obstaculizar la indicación de antecedentes y precursores. Adrien de Meëus, que ha perseguido la fuerza romántica a lo largo del hilo de la historia[5] nos lleva de la epopeya de Gilgamesh a los últimos intelectuales, pasando — y deteniéndose mucho más que en cualquier otro momento — por los verdaderos o más íntegramente románticos, aquellos a quien se refiere en sentido más restringido, el que se limita a una generación que se lanza a la lucha a comienzos del siglo XIX, logra superar el gusto neoclasicista imperante y produce una trascendental renovación.

En lo que afecta a España viene a complicar esta concepción amplia del romanticismo el hecho de que muchos de los elementos que en otros países fueron caballo de batalla de la nueva escuela apenas habían sido desterrados por los neoclasicistas y al ofrecerse como novedades desde allende las fronteras fueron rápidamente acogidos, precisamente porque nunca habían dejado de ser nacionales. Cierto es que el teatro jamás había caído de lleno en la insípida adoración al «polvoriento Olimpo de Versalles» de que hablaba Heine; que Lope, Calderón, Tirso, todo un teatro nacional descubierto fuera como algo que había que desempolvar y sacar a la luz no estaban totalmente enterrados ni olvidados; y no menos cierto que la corriente romántica, amplia y difusa, a que se refiere Meëus ha gozado de gran fuerza en nuestras letras. Un sólo ejemplo: Una pareja de amantes en la soledad encubridora de un jardín que dota de claridad la luna. Habla la enamorada:

> *Todo se goza este huerto con tu venida. Mira la luna cuán clara se nos muestra, mira las nubes cómo huyen. Oye la corriente agua desta fontecica, ¡cuánto más suave murmurio su río lleva por entre las frescas hierbas! Escucha los altos cipreses, ¡cómo se dan paz unos ramos con otros por intercesión de un templadico viento que los menea! Mira sus quietas sombras, ¡cuán oscuras están y aparejadas para encubrir nuestro deleite!*

En un momento de *La Celestina*[6], tan llena de momentos románticos, desde su fin de la Edad Media, como muchos de los romances moriscos, la bella novelita que cuenta los amores de Abindarráez y la hermosa Jarifa y tantas piezas de teatro o novelas como corrieron por nuestro siglo de oro.

Pero no hay que dejarse cegar por el hallazgo de coincidencias en los modos de sentir. A pesar de este sentimiento romántico — que no se ha denominado así hasta después del romanticismo, después de existir una tendencia definida que nos permite volver atrás a buscar semejanzas o paternidades — existió en España un dominio de las preceptivas clasicistas contra las que tuvieron que reaccionar — aunque con menos violencia que en otros países —, los jóvenes que a comienzos del pasado siglo pensaban que era necesario lograr una renovación de las letras.

Límites del romanticismo español

Centrado ya el romanticismo en su momento histórico no cesan con ello las dificultades al tratar de encajarle en una fecha precisa. Este problema, que existe en todo fenómeno o corriente literaria, se hace de especial comple-

jidad en este caso, precisamente por la paradoja de que lo que se suele presentar de un modo simplista como un ataque y un asalto al gusto y a la literatura imperante haya tenido una lenta gestación desde mediados del anterior siglo. En otro lugar hemos señalado como jalones señeros del romanticismo europeo la *Elegía de Gray a un cementerio de aldea* (1749), la llamada «novela negra» inglesa (*El castillo de Otranto*, 1765), el movimiento alemán *sturm und drang* y la rousseauniana exaltación de la naturaleza, pero después de estos lentos pasos se produce un rápido desemboque en lo que va a ser el indiscutible romanticismo: Hay que pensar que «la aparición de la escuela romántica elemana, de los lakistas y de Scott, de Chateaubriand y de Madame Stael, la introducción del romanticismo en Dinamarca y luego en Suecia, todos estos hechos esenciales caben en un lapso de trece años (1797-1810) e inauguran inequívocamente un nuevo período»[7].

Si tratamos de encerrar entre dos fechas el romanticismo español, salvando la imposibilidad de una precisión absoluta, pasados los tiempos de incubación —lento el primero que va desde los llamados prerrománticos a los comienzos del siglo, y más acelerado el que se produce entrada ya la centuria —, nos vemos obligados a relacionar el fenómeno literario con la historia del país. El siglo XIX se presentó en España acompañado de acontecimientos trascendentales que habían de influir en todos los aspectos de la vida. Al hablar de revolución sufrimos el espejismo de comparar esta noción con los sucesos que habían ocurrido en Francia, lo que nos impide concebir cómo en España se había iniciado un cambio de no menores consecuencias, y que sólo pudo frustrarse después de enconadas y continuas luchas. Cambio que se advertía próximo al iniciarse el siglo en las esferas más altas del país, como recuerda Alcalá Galiano, que nos ha dejado en sus libros de *Memorias* y *Recuerdos* la impresión de la vida en la corte durante los años que precedieron inmediatamente a la conmoción causada por la Guerra de la Independencia.

La invasión napoleónica, el bullir de ideas que tiene por escenario el Cádiz de las Cortes, toda la sacudida que sufre el país son favorables al desarrollo de un romanticismo, que al regreso de Fernando VII y la reacción absolutista, con su consiguiente aumento de obstáculos para la edición de prensa y libros, vienen a detener. Los años de régimen liberal que siguieron representarán un paréntesis en una era que duró hasta la muerte del monarca. Este tiempo, de comienzo del siglo a 1834, es el de la lenta incubación de un romanticismo propio. El regreso de los emigrados, en 1834, significa la llegada en bloque de ideas y sentimientos que encontraban terreno propicio. Se puede considerar esta fecha como la de la instauración del romanticismo español, sin que caigamos en los peligros de rigidez a que siempre conduce el procedimiento. Piénsese en las fechas de aparición de las obras fundamentales y se verá que ninguna de ellas es anterior a este momento.

Más difícil es aún fijar aquella en que puede considerarse cerrado el romanticismo. Por un lado, al existir como constante, que aflora en distintos momentos de la historia literaria, y por otro el hecho de que una corriente literaria no muere repentinamente sino que deja continuadores y cultivadores largo tiempo después, dificultan y casi imposibilitan dar por concluído el romanticismo hispano en un año del siglo. Recordemos, como notas contradictorias, que Bécquer es bastante posterior a pesar de ofrecer en muchos aspectos una condensación del romanticismo y que Campoamor, al que se recuerda siempre como poeta representante del momento siguiente, publica sus primeras poesías en los días de exaltación romántica. Un artículo de Bermúdez de Castro, publicado en el «El Iris», en 1841, denunciaba ya una reacción contra la dramaturgia romántica[8]. Valera, que enjuiciaba el movimiento en 1854, lo consideraba ya cosa pasada y perteneciente a la historia[9].

Dos consideraciones nos orientan respecto a la fecha en que se puede fijar la culminación y el descenso de nuestro romanticismo. Una de ellas la desaparición de algunas de sus más representativas figuras: Trueba y Cossío (1835), Larra (1836), Campo Alange (1836), López Soler (1836), Espronceda (1843), Enrique Gil (1846), Carbó (1846), Piferrer (1848), y Arolas (1849). Otra, el cambio de gusto de una sociedad, surgida y formada al tiempo que el romanticismo, pero que no gusta ya de las exageraciones de los primeros momentos. En la política, los ideales e ilusiones liberales, alimentados en el destierro con el ejemplo francés de la revolución de 1830, subdivididos en muchas tendencias y aunados momentáneamente en el progresismo que se alínea tras Espartero sufren un duro golpe a la caída de éste (1843). En realidad empieza en este año una nueva era, la que puede llamarse isabelina, heredera en mucho de la romántica – o de la primera etapa romántica, si se quiere –, pero ya totalmente distinta.

Vamos, pues, con algún detalle, a examinar las características, pasos de entrada y afirmación del romanticismo en España.

Elementos definidores

Tratemos de reducir a esquema los elementos que llevaba en sí la innovación romántica, aquellos que pueden definir su contenido y servir para enumerar sus características.

Por su reacción contra el clasicismo, la primera es la huída de cuanto represente reglamentación o normatismo. El repudio de las tres unidades en la dramática se corresponde en la poesía con una libertad que da boga y vigor a lo narrativo, introduce en ella elementos novelescos, y, en la forma, rompe con los moldes clásicos, innova estrofas y sobre todo cultiva la polimetría a gusto del poeta. *Don Alvaro o la Fuerza del sino*, en el teatro, es tan representativo como *El Estudiante de Salamanca* en la lírica.

La segunda nota característica es el abandono de la temática propugnada por los preceptistas anteriores y la mirada a horizontes más lejanos: un exotismo que se fija en el Oriente próximo, en la mayor parte de los casos, y del que ya había indicios en el siglo XVIII. Estébanez Calderón, Arolas y Zorilla son ejemplos manifiestos de un orientalismo fantástico y colorista.

Otra forma de evasión es el paso a edades históricas lejanas, pero sin llegar a los grecolatinos gratos al siglo anterior. Una mezcla de ambos exotismos encuentra un fácil escenario en la España árabe y morisca. La huída de los ambientes clásicos da a la Edad Media una especial belleza en la consideración estética de los románticos. El medievalismo, que llegó a la arquitectura, la ornamentación, etc., proporcionó a la poesía no sólo temas sino también un género trovadoresco y hasta una «fabla» y un afán de imitación, — mejor, de re-creación imitativa — de que es buena muestra la Leyenda *de las tres toronjas del vergel de amor*, de Agustín Durán.

En muchos casos este medievalismo — sobre todo en el romanticismo inicial, antes de la influencia de los emigrados —, se apoya en su cristianismo para oponerlo al paganismo mitológico, inspirador y tópico de la poesía anterior.

Desde los inicios prerrománticos se conserva una atención a la naturaleza que es inseparable del romanticismo y en la que se suele ofrecer paralelismo con el estado pasional o anímico de los personajes y aún con el del propio autor que expresa, impudentemente, sus sentimientos y pasiones. La claridad lunar acompaña a los estados melancólicos o nostálgicos, mientras que la tormenta subraya momentos de pasión o tragedia. Este subjetivismo y exhibición del yo

del autor, especialmente en el poeta, es otra de las notas que estamos recogiendo. El *Canto a Teresa*, de Espronceda, es su más evidente manifestación en España. «Desahogo de su corazón», lo califica, e intercala en un poema de alcance universal, donde pretende mostrar al hombre y su mundo enfrentados, las reflexiones a que le conducen una pasión amorosa y el desengaño que su final le ha producido.

La lírica, predominando en los sentimientos, va a invadir terrenos que el neoclasicismo le acotaba. Los personajes de la historia, tan gratos de resucitar para el escritor romántico que los lleva a las páginas de la novela o a las tablas de la escena, se expresan en la mayor parte de los casos como si a su vez fueran también poetas románticos. El lirismo salta de las obras de tema histórico a las propias páginas de la historia, y figuras como la de Colón adquieren unos tintes que a la crítica científica le costará largos años borrar.

Otro punto a destacar es observar cómo el poeta se considera una especie de superhombre encargado de una misión, profeta a veces, denunciador de males sociales otras, ilusionado con unas ideas que en muchas ocasiones el paso de los años y los desengaños consiguientes le obligan a abandonar, cuando no a combatir. El liberalismo de los románticos es un lugar común, pero todo el importante grupo de los románticos españoles se muestran liberales, más o menos ardorosos, en su juventud, y participan en las luchas políticas de su tiempo. El cambio en la trayectoria política del país, que viene a coincidir con la fecha que hemos tomado para dar por concluída la etapa propiamente romántica, hace que los que sobreviven (Espronceda es el caso más característico de hombre que desaparece en el momento preciso) o arrastran una supervivencia en un mundo al que no se adaptan, como Miguel de los Santos Alvarez, o nos ofrecen su paso a un bando más o menos moderado en que tratan de conciliar su nueva postura con su pasado, como Alcalá Galiano, Estébanez Calderón, el duque de Rivas, etc. De este sentido político y social del poeta y la lírica hay ejemplos en las *Canciones* de Espronceda, inspiradas en tipos al margen o en lo más bajo de la sociedad, o en poesías motivadas por hechos más concretos de la política diaria (*Al 2 de Mayo*, del mismo Espronceda), que a veces pasaba también al teatro encubriendo en épocas pasadas alusiones al momento que se vivía, como ocurrió con la tragedia *Lanuza*, del duque de Rivas.

A veces el sentido social del poeta no se encarrilaba por derroteros políticos y su fe en un progreso ideal se encauzaba hacia la ciencia y los avances del progreso. En esto Quintana, con sus Odas *A la vacuna* y *A la invención de la imprenta*, es el gran precursor, al que siguen poetas que cantan al ferrocarril, o la aerostación, como Aribau.

En resumen, el romántico buscaba la novedad y la expresión de su yo y su visión del mundo, con absoluta libertad. En próximas líneas veremos cómo el concepto que tenía de la escuela o tendencia literaria de la que formaba parte coincide casi totalmente con la que nosotros podemos reducir a esquema. Pero nada más lejos de su pensamiento que pensar que su ímpetu creador podía encerrarse en límites tan concretos.

Las etapas de entrada del romanticismo en España:

Prerromanticismo

El romántico López Soler, ocupándose de «la historia filosófica de la poesía española» hallaba una «época quinta de las letras hispanas», sucesora de lo que consideraba decadencia, a cuyo frente colocaba los nombres de Meléndez

y Moratín [10]. Aunque él no distinguía muy bien lo que correspondía a la sencillez buscada por los mejores neoclásicos, y lo que era ímpetu renovador en la nueva era que advertía, destacaba ya la corriente prerromántica, que de un modo lento, pero cierto, viene afirmándose en el ambiente literario desde el propio siglo XVIII que en su conjunto nos parece antirromántico y clasicista. Jalones de esta tendencia pueden considerarse Feijóo, en quien Menéndez Pelayo advirtió un romanticismo anticipado, al rebelarse contra la fría sumisión a las reglas [11]; Jovellanos, quien sometido, por el contrario, a la preceptiva imperante, llega en su sentimiento a adelantarse al más sentimental de los dramas en *El delincuente honrado;* Arjona, que se muestra renovador en sus atrevimientos con la métrica; Cienfuegos, «precursor incorrecto y melancólico de la poesía romántica» [12]; Quintana, indudable iniciador de un tono social que es característico de la lírica que le sucede y uno de los primeros apasionados por el medievalismo que había de ser consustancial con la escuela; y sobre todo Cadalso y Meléndez Valdés. El primero, «romántico antes del romanticismo, romántico en su vida y muerte y romántico en buena parte de sus escritos» [13]; o, como más detalladamente explica Menéndez Pelayo, incapaz de ocultar «la irritación ante el freno, el subjetivismo, la sensibilidad y la melancolía del auténtico romántico» [14], y el segundo, descubierto en este aspecto por Azorín, que le ve ocupando un papel gemelo al de Chateaubriand en Francia, «padre e iniciador magnífico de la escuela» que en sus versos «se cree el más desdichado, lastimoso y melancólico del mundo» [15]. Hoy ya se ha insistido lo suficiente en esta idea para que no nos suenen tan nuevas las frases de Azorín en que resumía e insistía en su busca de lo romántico en momentos anteriores a los que tópicamente se reiteraban en los textos:

> *...habría que ir remontando la historia hasta llegar al límite imperceptible, casi penumbroso, en que el romanticismo que trata de alborear se desprende del clasicismo postrado y decadente. ¿Qué es Meléndez Valdés sino el precursor más glorioso del Romanticismo? ¿Quién no ve sino un romántico, un prerromántico en José Cadalso, autor de las* Noches Lúgubres, *en que se realiza la más estrafalaria y fantástica hazaña romántica? ¿Y qué es sino un poeta romántico — como hemos hecho notar otra vez — la epístola en que Jovellanos describe una estada suya en El Paular?* [16]

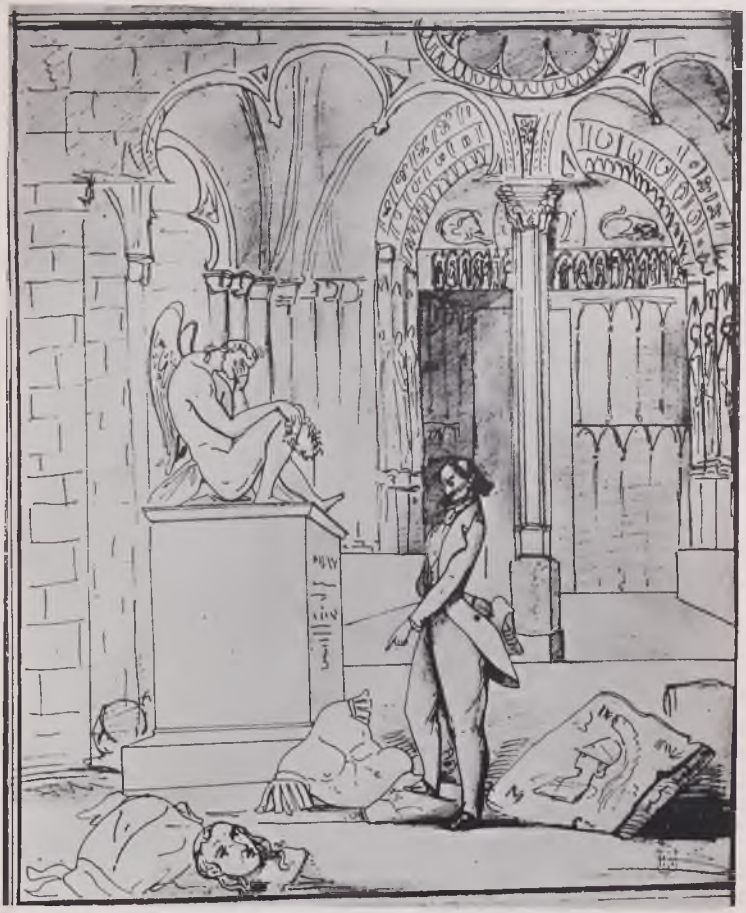
La acepción de la palabra

La palabra «romántico», tan aceptada hoy por todos que, como anteriormente hemos visto, ha desbordado su momento histórico para designar una constante literaria, no existió hasta que fué necesario contar con un término que sirviera para designar sentimientos que no encajaban en ninguno de los que existían hasta entonces.

Eruditos e historiadores se han entretenido en rastrear el empleo de tal palabra, lo que no es entretenimiento insubstancial, ya que su uso va unido al sentimiento de lo que con ella se expresa, y así se ve cómo le ocurre lo mismo que a la tendencia literaria que designa: aparece de un modo inseguro en el siglo XVIII, hasta que encuentra su forma definitiva al mismo tiempo que los escritores tienen conciencia de lo que desean [17].

Parece ser que el primer y arcaico precedente es el del inglés Enrique More, que en 1659 calificaba de *romantik* a toda invención en que dominaba la libertad imaginativa, empleo en que le sigue Pepys siete años después. Rousseau habla de «romantique» en la *Cinquième Reverie du promeneur solitaire* dándole sentido de «novelesco». Peers ha hallado en 1764 «romanesco» empleado por el padre Nipho en *La nación española defendida de los insultos del «Pensador»*, y «romanesco» en un artículo del CORREO DE LOS CIEGOS.

Siguiendo estos jalones podría parecer que existe una evolución progresiva



«La inspiración de un romántico», dibujo de Castellano que se conserva en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid.

El llamado «Jardín del Poeta», en Can Cabanyes, de Vilanova y La Geltrú, casa solariega del poeta Manuel de Cabanyes.

de la palabra hasta llegar a un ajuste admitido, pero se trata de una marcha tanteando, más que de un camino recto. Añadimos aquí una modesta aportación que, en este tiempo, ya asimila la nueva expresión a la idea de pintoresco y bello — con una nueva belleza, como más adelante se entendería —: Escribe el inquieto venezolano Miranda, entonces en Crimea, en su *Diario*, con fecha 11 de enero de 1787, describiendo el nacimiento del río Carasu, en una garganta montañosa bien poblada de vegetación:

> *...la claridad y limpieza de las aguas, la verdura y romantiquez del sitio le hacen bastante interesante a ser visto...* [18]

Después ya se multiplican las citas: García de Arrieta, en 1799, traduciendo una cita de Marmontel, escribe *Romancesco* y ya entrado el siglo encontramos un consciente empleo de estos términos en los Böhl de Faber, padre e hija, que no en balde libraron las primeras batallas en propagación de la nueva estética. Don Nicolás, en una carta en que muestra su entusiasmo por los cuentos de Fouqué, escribe: «Das nenne icht ächt romantisch» (2 de noviembre de 1810) [19] y ya en 1805 (12 de julio) en un artículo que se le atribuye, firmado A. P. P. aparecido en «Variedades de Ciencias, Literatura y Artes» alaba a los «romancistas» alemanes, y transformará más adelante el término en «romancesco», «romancesco», «romántico» y «romántico», a lo largo de la polémica en que se defienden las nuevas ideas (1814 a 1818).

La palabra, aparte de significar lo que se desea, gusta. Delille, que en 1802 reedita sus *Jardins*, substituye el «novelesco» de la edición anterior por *romantique* y *romanesque*, las dos formas francesas, parientes inmediatas de las españolas, pue pugnan, hasta dominar la ya establecida en 1819, cuando una Academia de Juegos Florales planteaba como tema a estudiar: «¿Cuáles son los caracteres distintivos de la literatura a la que se ha dado el nombre de romántica y qué recursos puede ésta ofrecer a la literatura clásica?» Romántico es pronto un término usual, que sirve a los satíricos tanto como a los graves prosores o apasionados poetas.

Nacida y adaptada la palabra, ¿qué se entendía con ella? Guillermo Díaz-Plaja ha dedicado a esta interrogación un capítulo de su *Introducción al estudio del romanticismo español* [20]. Allí vemos al italiano Monteggia, redactor de «El Europeo» y uno de los adelantados de la escuela, escribir en 1823:

> *El carácter principal del estilo romántico propiamente dicho consiste en un colorido sencillo, melancólico, sentimental, que más interesa al ánimo que a la fantasía. Quien haya leído* El corsario *y* El peregrino *de Lord Byron; el* Atala *y el* Renato, *de Chateaubriand; el* Carmañola *de Manzoni;* María Stuard, *de Schiller, tendrá una idea más adecuada del estilo romántico de lo que podamos dar nosotros hablando en abstracto* [21]

Larra preconizaba una literatura nueva, aún no triunfante en el momento en que escribía, a la que dotaba de la misma característica esencial que Víctor Hugo en una frase hecha famosa — «le romantisme n'est que le liberalisme en litterature» —:

> *. . . esperemos que dentro de poco podamos echar los cimientos de una literatura* nueva, *expresión de la sociedad* nueva *que componemos, toda de* verdad, *como de* verdad *es nuestra sociedad; sin más regla que esa* verdad *misma, sin más maestro que la* naturaleza; *joven, en fin, como la España que constituimos.* Libertad, *en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia.* [22]

López Soler en las palabras que preceden a la novela *Los bandos de Castilla*, que acertadamente se ha podido considerar como un «manifiesto romántico», también da su definición, que parece trazada a la vista de una obra como la de Espronceda, entonces aún no escrita:

> *Libre, impetuosa, salvaje, por decirlo así, tan admirable en el osado vuelo de sus inspiraciones, como sorprendente en sus sublimes descarríos, puede afirmar que la literatura romántica es el intérprete de aquellas pasiones vagas e indefinibles que, dando al hombre un sombrío carácter, le impelen hacia la soledad, donde busca, en el bramido del mar y en el silbido de los vientos, las imágenes de sus recónditos pesares.* [23]

Y ya que citamos a Espronceda, veamos cómo define al romanticismo al tratar de negar el carácter de «novedad» que con acento peyorativo le daban sus enemigos:

> *¡Ya están aquí!, exclamarán. Ya están aquí esos románticos con su moderna escuela..., oigámoslos desatinar... la que nosotros profesamos es la* antigua, *la* única, *la naturaleza, sí, pero no con el manto, el casco y el politeísmo, sino con la modificación, más diremos, con la total mutación que la han hecho sufrir los nuevos, usos, costumbres, ideas, sensaciones; en fin, el triunfo y establecimiento del cristianismo; hariamos ver que, lejos de despreciar los modelos de la antigüedad, como se nos supone, en ellos fundamos nuestra doctrina, pero estudiando y entendiendo su ejemplo no en el sentido absoluto que los clásicos lo entienden, sino en otro relativo, racional y filosófico. Al ver a Homero cantar el Sitio de Troya, a Virgilio la fundación de Roma, parécenos oirles decir a la posteridad:* «Cantad como nosotros... Cantad vuestras Troyas, vuestras Romas, vuestros héroes y vuestros dioses. *¿Tan estéril ha sido vuestra naturaleza que para presentar ejemplos de valor y virtud tenéis que retroceder veinte siglos?*
>
> . . . . . .
>
> *¿quién será el sandio preceptista que se atreva a fijar límites al genio venidero? ¿Quién el que se aventure a asegurar que no nacerá un poeta que logre interesar y conmover por otros medios no conocidos, y de cuyas obras desentrañen, a su vez, nuevas reglas futuros preceptistas?* [24]

Su amigo, Enrique Gil, pocos años después, ya entronizada la escuela, a pesar de pretender expresar un eclecticismo que se centra en su justo medio, expresaba:

> *. . . nosotros aceptamos del* clasicismo *el criterio de la lógica; no de la lógica de las reglas, insuficiente y mezquina para las necesidades morales de la época, sino la lógica del sentimiento, la verdad de la inspiración, y del* romanticismo *aceptamos todo el vuelo de esta inspiración, toda la llama y el calor de las pasiones.* [25]

El cambio de sensibilidad

Ya hemos advertido los avances del llamado prerromanticismo y los elementos que intervenían en el cambio de gusto que se avecinaba, especialmente las traducciones de obras extranjeras. Peers hace un distingo entre «renacimiento» y «rebelión romántica». Por lo primero entiende el desarrollo de los gérmenes internos, a partir de la literatura nacional, y con lo segundo, la reacción producida al modo y de acuerdo con lo ocurrido al otro lado de los Pirineos. Ambas cosas son igualmente reveladoras del cambio a que nos estamos refiriendo: Aún no entrado el siglo ya se entregaba Tomás Antonio Sánchez a recoger, estudiar y editar la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, hecho que puede servir como el más ejemplar de otros varios que significan una apasionada atención hacia la Edad Media, hasta entonces poco tenida en cuenta, si exceptuamos la existencia de temas medievales en el teatro, otro detalle que Peers recoge para demostrar la continuidad de elementos que después habían de desenvolverse extraordinariamente. Recordemos, con un solo ejemplo, que *El Duque de Viseo*, de Quintana, versión teatral de una novela negra de Lewis *(The Castle Spectre)* es del año 1801.

Junto a estos precedentes hay que considerar los factores que anuncian o facilitan también un cambio de sensibilidad. Uno de ellos nos lo dan las traducciones que indican la entrada en España de las primeras obras románticas extranjeras. En 1788 aparece la primera versión de los poemas de Ossian por el vallisoletano José Alonso Ortiz, y en 1797 da a conocer el *Werther* Mor de Fuentes (a la que sucederán nuevas traducciones en 1804, 1813, etc.). En 1801 traduce y edita en París *Atala* el pintoresco e interesante maestro de Bolívar, Simón Rodríguez [26], a la que sucede una verdadera nube de ediciones: 1803, 1806, dos en 1807, 1811, 1819, etc.).

Las traducciones de novelas de corte romántico van aumentando según

avanza el siglo: El reciente estudio y bibliografía de José F. Montesinos es elocuente: anotando sólo algunas obras conocidas de todos y compartiendo popularidad con las *Noches lúgubres*, de Cadalso (dieciocho ediciones de 1700 a 1820,) vemos sucederse *Matilde o las cruzadas* (1805), *Werther* (1813), *Los mártires* (1816), *Corina*, de Madame Stael (1816), *Julia o los subterráneos del Castillo de Mazzini*, de Radcliffe (1819), *El sitio de Corinto*, de Byron (1818), *El fraile*, de Lewis (1821), las novelas del vizconde d'Alincourt, a partir de 1822, *Ivanhoe*, y *El talismán*, inauguran en 1825 la irrupción de novelas del «bardo escocés», etc.

Se ha producido un fenómeno nuevo, existe un público lector de novelas, creemos que femenino en gran parte, al que comienza a suministrarse obras impresas desde el otro lado del Pirineo. En los años de exaltación liberal, tras el alzamiento de Riego, aumenta el número de ediciones y entre ellas se favorecen las traducciones de Rousseau o otros textos que el gobierno absolutista no toleraba. Escribe Montesinos que «el levantamiento de las Cabezas de San Juan significa un redoble de actividad de las prensas francesas» [27], que ya no va a decrecer, y la avalancha de españoles que se aleja de la policía calomardina va a venir a favorecer a los espabilados franceses. Curioso fenómeno el que anota el mismo investigador: «los emigrados no sólo trajeron el romanticismo sino que contribuyeron a importarlo antes de su regreso» [28].

Ya en 1839 hay editores españoles que se lanzan a atender el mercado novelístico que se ofrece ávido y prometedor. Del año siguiente es ya la novela de López Soler *Los bandos de Castilla*, que puede considerarse, por su argumento y desarrollo tanto como por el doctrinal prólogo, como el momento fundacional de la novela histórica española, género tan peculiar de la escuela. Hasta unos años después no van a comenzar colecciones, como la de Delgado donde los románticos españoles — Espronceda, Larra, Escosura, etc. —, prueban sus fuerzas en narraciones históricas, a las que habremos de dedicar posterior atención. De momento sólo nos interesa hacer constar la corriente novelística llena de elementos románticos, sentimentales y pintorescos, especialmente, que se adelanta a lo que consideramos instauración y triunfo del romanticismo.

Las polémicas de Böhl de Faber

Otro jalón insoslayable al anotar los primeros pasos del romanticismo en España lo constituyen las polémicas mantenidas por Böhl de Faber, a lo largo de varios años, en publicaciones periódicas.

Su antecedente está en un artículo que, firmado con las iniciales A. P. P., apareció el 12 de julio de 1805 en las páginas de la revista «Variedades de Ciencias, Literatura y Artes», de Cádiz, sobre un tema general, *Reflexiones sobre la poesía*, en que se defendían los principios de los «romancistas» alemanes.

En 1814 (el 16 de septiembre) fué el «Mercurio gaditano» quien acogió un escrito de Juan Nicolás Böhl de Faber exponiendo las ideas de Schlegel sobre el teatro, y provocó respuestas firmadas por «Mirtilo gaditano» (José Joaquín de Mora) y un no identificado «El imparcial». Un folleto «Donde las dan las toman» sirvió a Böhl para golpear de nuevo a sus adversarios.

Como el asunto iba siendo cada día más palpitante nada tiene de extraño que volviera a las páginas de la prensa. Tres años después, el prospecto anunciador de una nueva publicación madrileña, la «Crónica Científica y Literaria», dió lugar a un «Remitido», acogido en el tercer número y en el que tras las iniciales de B. de T. volvía a la carga Böhl de Faber. La nueva publicación era adversaria de lo «romanesco» y «ossiánico» y son José Joaquín de Mora y Antonio Alcalá Galiano quienes mantienen sus puntos de vista, opuestos al ardiente

admirador de Schlegel y las teorías románticas, que seguía defendiéndolas desde las columnas del «Diario Mercantil de Cádiz», hasta que en junio de 1818 se le negó la hospitalidad de sus columnas. Varios folletos, reunidos posteriormente en libro, agruparon sus últimas defensas de Calderón, el teatro antiguo español y, con más largo alcance, las teorías románticas. Trascendió la polémica lo bastante como para que sea tenida en cuenta como algo más que un simple precedente. Peers resume que «hoy, desde la ventajosa atalaya que ofrece una distancia de más de un siglo, podemos considerarla retrospectivamente como una de las batallas más reñidas de una campaña larga y de indeciso desenlace» [29].

«El Europeo»

Peers considera como segundo gran jalón de lo que llama «renacimiento romántico», tras la obra polémica de Böhl, la empresa que significó la aparición de «El Europeo», revista de ciencia, literatura y artes. Esta publicación, joya hoy de nuestra bibliografía, pequeña en dimensiones y de corta vida, pues sólo aparecieron sus entregas semanales de 18 de noviembre de 1823 a 24 de abril de 1824, es «la primera y más eficaz exposición y defensa del romanticismo español» [30].

En primer lugar era órgano expositivo de un grupo, diverso en la nacionalidad de origen de sus componentes, y unido en el afán de divulgar las tareas de Schiller y el naciente romanticismo: los barceloneses Buenaventura Carlos Aribau, Ramón López Soler, los italianos Luigi Monteggia y Fiorenzo Galli y el inglés Charles Ernest Cook. Los tres primeros son los verdaderos mantenedores de la tarea y es probable que la mayor parte y más constante de ella haya que referirla a Aribau. Peers resume su papel: «abastecedor de cosmopolitismo, vulgarizó temas orientales y medievales, y abrió sus puertas a trabajos originales de tipo creador, algunos de carácter romántico o semirromántico» [31].

En sus páginas hallamos anuncios reveladores de un gusto y una intención: Shakespeare, con «muchos pasajes que faltaban en ediciones anteriores» [32], Schiller, «autor de quien en España se tiene una escasísima idea» y «e. el Shakespeare de Alemania», [33] Byron, Walter Scott, «el primer romántico del siglo» [34].

López Soler expresa su doctrina en artículos tales como *Sobre la historia filosófica de la poesía española* [35]. *Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas* [36], y pasa a la práctica de sus teorías literarias en artículos como el titulado *Las ruinas* [37] donde la descripción cae de lleno dentro de la estética de la escuela:

> *. . . Pero cuando las ruinas producen en nosotros una emoción verdaderamente sublime es cuando, elevándose el astro solitario de la noche sobre ellas, las alumbra con una luz tenue y cadavérica. Los trozos de columnas, los arcos aislados por entre los cuales se descubren las estrellas y los vecinos montes, las piedras amontonadas sin orden y el pájaro de la noche revoloteando por encima de aquellos escombros, forman una lúgubre armonía con el brillo de la luna, el murmullo de la fuente y el silencio del desierto. ¿Y por qué razón, mi amado amigo, un secreto sentimiento de misantropía liga a nuestro corazón con tales objetos, de suerte que de repente nos hagan derramar lágrimas y abandonar en seguida a una blanda y alegre melancolía?*

También la poesía, aunque con moldes clásicos en muchos momentos, deja paso en otros al nuevo acento, como el en poema *La emulación:*

De entonce el labrador con mudo asombro
sobre las ruinas venerandas guía
el reluciente arado:
rueda en el surco el apreciable escombro
de su mano tardía
al vigoroso impulso levantado:
a veces en el cráneo de los héroes
tropieza; el hueso cóncavo resuena:
y él se para; retíralo, y su mente
supersticiosa, de terror se llena... [38]

Monteggia titula uno de los primeros artículos aparecidos en sus páginas «*Romanticismo*» [39], que por sí solo bastaría para situar histórica y estéticamente el papel de la revista, y Aribau, pilar fundamental de la empresa, también abandona su acento clasicista para derivar a la expresión de un estado de ánimo triste, desilusionado y deprimido, tras la experiencia vital:

Tal es, yo lo he probado;
tal es del mundo la lección terrible,
tan injusta es del hado
la fuerza irresistible.
¡Ay infeliz del que nació insensible! [40]

No está estudiada la influencia de «El Europeo» en la literatura posterior, cuando ya el Romanticismo imperaba. En todo caso no se olvide lo que resume así Guarner, tras inventariar todas sus páginas [41]: «viene a constituir el doctrinal y la defensa de todo el conocimiento romántico de su tiempo».

Los «manifiestos»

José García Mercadal señala lo que puede ser otro jalón [42]: El discurso de Agustín Durán, en 1828, ataque implacable al normatismo clasicista y elevación del sentido romántico, «Discurso sobre el influjo de la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar». Este estudio que tiene tanto carácter de «manifiesto romántico» como lo puede tener el prólogo a *El Moro Expósito*, que suele considerarse como tal. Tras apartar a un lado «toda cuanta escoria, acomodada a las tres unidades, se ha visto dominar en él el teatro durante un siglo» y la crítica que en vez de enfrentarse con las bellezas de la obra se ha limitado a «examinar si cabían o no en las mezquinas reglas a que pretendían reducirse», acusa a esta tendencia de sofocar la «genial belleza» de un teatro español arruinado por ella.

Hay que volver a la dramática de los siglos de oro, a «las costumbres caballerescas de los siglos medios», al «hombre interior considerado como individuo», a la libertad máxima concedida al poeta en sus pensamientos, sus metáforas, la expresión de las pasiones y la utilización y mezcla de géneros:

> *La organización social adoptada por la Europa en los siglos medios o caballerescos, los nuevos hábitos y costumbres adquiridos en ella por los pueblos, y sobre todo la universalidad de la religión cristiana, descubrieron al hombre un inmenso tesoro de ideas hasta entonces desconocido, dieron nueva dirección al pensamiento y abrieron a la imaginación un dilatado campo para las creaciones poéticas, fundadas en el espiritualismo...*
>
> . . . . . .
>
> *En esta manera de ver las cosas y de considerar el universo, eleva la literatura romántica el magnífico monumento de sus creaciones. El objeto que el poeta se propone describir en ellas no es, ciertamente, el hombre abstracto y exterior; sí, el individual e interior...*
>
> . . . . . .
>
> *De lo dicho se infiere fácilmente ser imposible encerrar la comedia o drama romántico en cuadros circunscritos en las tres unidades; lo primero, porque los caracteres individuales no son abstracciones, ni resultado de una sola pasión, vicio o virtud, sino el conjunto de muchos que mutuamente se modifican. Lo segundo, porque el desenvolvimiento graduado de los afectos de un individuo no puede con verosimilitud verificarse en el corto término de veinticuatro horas...*
>
> . . . . . .
>
> *...los cuadros de expresión, trágico, lírico, bucólico, satírico y cómico se hallan admitidos y amalgamados en el drama romántico.*

El mismo autor recoge otro discurso, pronunciado en octubre del año siguiente por Donoso Cortés, en la apertura del curso en el Colegio de Humanidades, de Cáceres y donde, en su característico estilo, entre gradilocuente y magistral, enaltece a Byron, Walter Scott, Madame Stael y Schiller. El primero

«ha enseñado a los poetas modernos cuál debe ser el objeto de sus cantos». De los griegos nos separa una distancia inmensa y no se debe imitarlos sino atender a la nueva literatura, «los progresos del espíritu humano en la época presente». Más que un «manifiesto», como podemos considerar el trabajo de Durán, es una exortación a la obra creadora por nuevos derroteros.

Ya hemos visto anteriormente, al ocuparnos del concepto que los contemporáneos tenían acerca del romanticismo, cómo existía una conciencia, en artículos de «El Europeo», o en el prólogo de López Soler a su novela. En el mismo 1830 del triunfo de *Hernani*, escribía el novelista español la definición que hemos recogido en páginas anteriores.

Cuatro años después el romanticismo estaba consolidado, y Alcalá Galiano escribía, al frente de «El Moro Expósito», sus frases definidoras de un modo de hacer que se presentaba, no vacilante ya, sino seguro y firme:

> *Sabido es que en nuestros días han nacido en el mundo poético y crítico dos bandos opuestos, que apellidándose el uno el de los* clásicos, *y el otro el de los* románticos *se están disputando el señorío literario y artístico con encarnizamiento y tesón extremados.*
>
> . . . . . .
>
> *Han abandonado los poetas los argumentos de la fábula e historia de las naciones griega y romana, como poco propios para nuestra sociedad, y porque de puro manoseados están faltos no menos de novedad, de substancia. Han descartado la mitología de la antigüedad, hasta para usos alegóricos. Encuentran asuntos para sus composiciones en las edades medias, tiempos bastante remotos para ser poéticos, y por otra parte abundantes en motivos de emociones fuertes que son el minero de la poesía: de aquí la* poesía caballeresca. *Buscan argumentos en tierras lejanas y no bien conocidas, donde imperfecta todavía la civilización, no ahoga los efectos de la naturaleza bajo el peso de las reglas sociales...*
>
> . . . . . .
>
> *...Búscanlo asimismo en el examen de nuestras pasiones y conmociones internas; de aquí la* poesía metafísica, *tan hermosa en el mismo Lord Byron, en varios alemanes, en los ingleses Coleridge y Wordworth, y en los franceses Victor Hugo y Lamartine. Búscanlos finalmente en los afectos inspirados por las circunstancias de la vida activa: de ahí la* poesía patriótica *de los franceses Delavigne y Béranger, del italiano Manzoni, del escocés Burns, del irlandés Moore, del inglés Campbell, del alemán Schiller...* [44]

Las primeras publicaciones periódicas

La prensa del absolutismo fué bastante escasa y lo puramente literario ocupa en ella bien poco terreno. Además, la abundancia del tono laudatorio y cortesano y el predominio de vejeces clasicistas parece dar, a primera vista, la idea de que el romanticismo no ha encontrado medio vital en sus páginas. Pero leyendo con atención, y sin referirnos a otra cosa que lo literario, vemos aflorar repetidamente elementos propios de la nueva tendencia.

Se ha despreciado totalmente el papel de las «Cartas Españolas», atendiendo al carácter general de su publicación y a la época en que apareciera. Su impulsor, José María Carnerero y el grupo de colaboradores que ayudaban a llenar sus páginas — Estébanez Calderón, el principal redactor —, Gallardo, Mesonero, Ventura de la Vega, nos suenan como nombres poco afectos a la renovación, lo que no es totalmente exacto. Nos dejamos llevar por el tono del conjunto de su obra y por las citas que se han solido hacer de dicha revista para mostrarla enemiga de los románticos.

Esta visión, que puede ser cierta en su conjunto, no lo es en los detalles; es decir, entre los laudatorios poemas de circunstancias, las anacreónticas y letrillas, e incluso los ataques a las innovaciones, se filtra un aire nuevo, unas veces por la expresión y otras por los temas. En «Cartas Españolas», que iniciaron su publicación en marzo de 1831, hemos encontrado la primera poesía impresa de Espronceda, entonces en el destierro; se reproducen poemas de los

No me olvides, que Mora y Ackermann lanzaban en Londres; allí publicó Gallardo su «Blanca Flor», que subtituló «canción romántica». En ella vieron la luz casi todas las *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón, su «novela árabe» *Egas el escudero* y sus poesías moriscas; de Mesonero los artículos de costumbres...

Limitándonos al tomo sexto y último de la publicación, que recoge las entregas que vieron la luz de julio a noviembre de 1832, hallamos, encabezadas por una oda «*A la Reina nuestra Señora en sus felices dias*» y una «*Cantata alegórica al mismo augusto objeto*» completamente clasicistas y circunstanciales, varios datos reveladores de que el alijo romántico se va introduciendo en sus páginas. Se anuncian novelas como «Clara de Alba», por Madama Cottin, autora de «Matilde o las Cruzadas», de «Malvina», de «Isabel» y otras obras de grande aceptación...» de la que se elogia «aquel tierno interés y aquel sentimiento profundo y melancólico propio de un amor desgraciado...» [45]; «El amor y la muerte o «La Hechicera», novela heroica, por el vizconde de Arlincourt a la que se ataca en crítica extensa, que destaca al mismo tiempo «la espiritualización del sentimiento y las imágenes elevadas lúgubres y grandiosas». También se dan noticias de la vida de poetas románticos como Lamartine [46] y Walter Scott [47], al que se dedican cuatro páginas. Igual valor tiene la opinión de una revista berlinesa acerca del romancero de Durán, donde se recoge, como de rechazo, su elogio y se da la referencia de que en el artículo se «desenvuelve sus ideas sobre lo que en el día se llama *romanticismo*» [48].

A este último volumen de la publicación sucedió otra, «Revista Española», donde Carnerero ajustaba sus columnas al aire renovador que comenzaba a soplar y que afectaba tanto a lo literario como a lo político. Finalizaba la era de Fernando VII y venían de regreso los emigrados.

La emigración

El reciente libro de Vicente Llorens *Liberales y románticos*, demuestra que la emigración española de 1823 a 1834 revistió mayor importancia de lo que puede pensarse a primera vista. No es fácil construir una estadística exacta, pero para nuestro propósito nos da una idea la cifra próxima a las mil familias existentes en Londres en 1824. Los subsidios concedidos por el gobierno inglés atraían a muchos, mientras que otros preferían la proximidad de Francia y la familiaridad de un idioma más afín. Bélgica, los países americanos y el Imperio marroquí también ofrecieron un asilo a los perseguidos por su actuación liberal, aunque en muchísimo menor escala. Los preludios de las jornadas de 1830 llevaron a muchos a Francia (2.867 emigrados es una cifra conocida, después de la revolución de Julio).

El interés de esta emigración, que sacó de nuestras fronteras millares de españoles durante una década, está en su condición de miembros de una clase burguesa, ilustrada «personas que vivían de su profesión, militares, eclesiásticos, abogados, empleados civiles, médicos, escritores; en suma, lo que constituye el núcleo del partido llamado liberal en todos los pueblos» [49]. Estos hombres, arrancados de su medio de vida, auxiliados con unos subsidios insuficientes, tuvieron que buscar nuevas actividades. Y una de ellas fueron las letras. Llorens recoge la graciosa y perspicaz información de un agente confidencial al gobierno de Madrid: «la manía de escribir se ha apoderado de muchos refugiados españoles» [50].

Efectivamente, los emigrados escribían, colaboraban — si dominaban el idioma —, en publicaciones inglesas, fundaban revistas en español, y se saturaban, sin darse cuenta, del ambiente literario del país en que vivían. La mayoría

de las páginas escritas por los emigrados en Inglaterra han permanecido olvidadas hasta el estudio de Llorens. Y no pocas de ellas «ofrecen novedades de consideración para el estudio del romanticismo español en sus orígenes» [81]. En Francia se producía un fenómeno paralelo, aún no estudiado en detalle, pero que nos parece menos importante en cuanto a la fundación de publicaciones y más abundante en obras traducidas.

Sabemos que Trueba tradujo, en 1827, *The Siege of Corinth*, de Byron, aunque no viera la luz entonces; el editor Ackerman lanzada en español *Ivanhoe* y *El talismán*, en 1829, vertidas a nuestra lengua por José Joaquín de Mora; año en que también dió a luz este editor unos *Cuentos de duendes y aparecidos*. Las traducciones llegan a plantear problemas como el de una poesía aparecida en el «New Monthly Magazine», *The patriot and the apostate's daughter*, que no es otra que *La despedida de un patriota griego de la hija del apóstata*, que figura entre las obras de Espronceda, y sobre cuya paternidad no había duda hasta la nota de Llorens [82].

Ya ha habido ocasión de aludir a la gran cantidad de libros que se traducían en Francia, destinados especialmente a las antiguas colonias, faena a que se entregaron los emigrados. La diferencia de precio de la producción del libro en Inglaterra y Francia y los obstáculos puestos por la censura española hacen que las prensas francesas sean quienes divulguen las versiones españolas de Walter Scott, Cooper, Byron, Madame Cottin, y otros autores, algunos de poca importancia literaria, aunque sí de mucha como fijadores de la nueva sensibilidad.

Las empresas periodísticas londinenses llegaron a cristalizar en siete títulos en que destacan: *El Español Constitucional* (1824-25), más atento a la política que a la literatura, aunque sus páginas acogieron el *Super Flumina* del duque de Rivas, poemas del prerromántico y suicida Ignacio Quadros; «Ocios de españoles emigrados» (1824-27), donde también el duque de Rivas publicó *El desterrado;* «El Museo Universal de Ciencias y Artes» (1824-1826); «El Correo Político y Literario de Londres» (1826); «El Emigrado Conservador» (1828-29).

El editor Ackermann que lanzaba unos almanaques anuales titulados *Forget me not*, decidió lanzar una adaptación en lengua española, traduciendo el título, *No me olvides*, que apareció de 1824 a 1829. José Joaquín de Mora dirigió las cuatro primeras, y Pablo Mendíbil las dos finales. A las traducciones se añaden poemas y poesías originales de españoles — el propio Mora, Blanco, Trueba y Cossío.

Es curiosa la aparición de una novelística en lengua inglesa, en la que figuran los siguientes autores: Valentín Llanos, que publicó *Don Esteban; or Memoirs of a Spaniard written by himself*, en 1825, novela «histórica costumbrista», según la califica Llorens, por la que transcurre la historia de los años transcurridos del siglo sobre un fondo folklórico de costumbres españolas. El éxito de esta narración le llevó a publicar *Sandoval, or the Freemason*, y quizás orientó la vocación de Telesforo de Trueba y Cossío que dió a las prensas *Gómez Arias*, *The Castilian*, *The romance of history Spanish*, *The incognity*, *Salvador, the Guerrilla*, y animado por su popularidad llevó a los escenarios su obra, perdida hoy; *The exquisites*.

En la prensa inglesa también colaboraron españoles. Alcalá Galiano fué firme puntal en «The Atheneum», «The Westminster Rewiev»; Trueba, en «The Tatler»; Mora, en «The European Revew», e igualmente se hallan firmas españolas en «New Monthly Magazine», «Foreing Review».

En el destierro se inaugura la etapa romántica del duque de Rivas, en *Super flumina*, y *El desterrado*, escritos en el tránsito a Inglaterra, *Florinda*, que comenzó en Londres. Espronceda también salta, en su estancia londinense, del magisterio de Lista a formas más personales y románticas y, como acabamos de ver, la novela histórica, género típico, aunque no haya alcanzado altas cimas de nuestro romanticismo, vió las primeras luces en la nebulosa Londres.

Llorens se detiene a observar como Mora y Galiano, los dos firmes adversarios de Böhl de Faber se muestran románticos ya en Inglaterra, porque «vieron en el romanticismo la posibilidad de una renovación, la única capaz de vivificar con espíritu moderno la raíz de la tradición española» [53].

En la crítica actual existela tendencia a subestimar y rebajar el papel de los emigrados en la instauración del romanticismo, frente a la idea tradicional que les atribuía totalmente la renovación. Ya hemos examinado cómo, lentamente, España se abría, a pesar de todo, a las nuevas corrientes. Pero en esta lenta transformación la llegada de los emigrados y el cambio político que los precede vienen a producir una aceleración. Peers, que comparte la idea tradicional —«error generalmente defendido», dice [54] —, se ve obligado a escribir que «Víctor Hugo sólo pasó los Pirineos con el regreso de los emigrados [55], y aunque anota la llegada de Byron anterior a Espronceda, ha de hacer constar su decisivo papel en la introducción del «byronismo», de igual modo que alude, de pasada, a la relación del fenómeno histórico a que nos referimos con el romanticismo en el teatro: «Siguiendo de cerca el regreso de los emigrados, la rebelión en el drama se declaró abiertamente en 1834 y durante unos tres años mantuvo su éxito a buen nivel» [56].

No puede discutirse siquiera la influencia que la relación con la vida literaria inglesa tuvo en los emigrados españoles. A ello hay que añadir que gran número de ellos pasaron a Francia, a unirse a los que ya estaban allí, en vísperas de las jornadas de julio, tiempos de agitación y esperanza. «Se había apoderado de la nación un sueño de justicia y de libertad... se nadaba en el ideal y en la ideología, se afirmaba para todos y para cada uno el derecho a la felicidad. Parecía que toda la fuerza del mundo venía, debía venir a subordinarse a nuestras ideas y a nuestros sentimientos» [57]. Los emigrados españoles eran un elemento romántico más en tan exaltado ambiente. Andrés Borrego asaltando el Hotel de Ville, Espronceda raptando a Teresa y cruzando la frontera, fusil al hombro, con Chapalangarra, son hechos coetáneos y hermanos de una literatura escrita entre medias. El mismo Espronceda, el duque de Rivas, Alcalá Galiano... escriben y traen en sus maletas las *Canciones*, el *Don Alvaro*, el prólogo a *El Moro Expósito*.

Tertulias e instituciones

Aunque con brevedad hay que aludir a algunas instituciones, donde la vida y el ambiente romántico se desarrollaron y extendieron.

Verdaderos reductos de la vida romántica, las tertulias dieron paso a empresas como el Liceo y el Ateneo, típicas del momento y que juzgaron papel esencial en la instauración del movimiento literario. De los salones dieciochescos, donde versallescamente se hablaba de literatura, a las que se celebran en los establecimientos públicos y son típicas del siglo XIX, hay tertulias de transición. Todavía es plenamente dieciochesca la famosa de la «Fonda de San Sebastián», donde era punto fuerte el prerromántico Cadalso. Ya iniciado el siglo existen reuniones en casas particulares, anunciadoras de las que iban a ser propiamente románticas. Una de ellas es la de Quintana, de que nos habla Galiano en sus *Memorias*. Otra, la que se formaba en casa de José Gómez de la Cortina, en 1827, recordada por Mesonero, donde latían afanes renovadores, aunque no se orientase claramente este ansia. Larra, Estébanez, Bretón, Gil y Zárate, Ventura de la Vega, Mesonero... muy jóvenes entonces la mayoría de ellos, no sospechaban el papel que habían de ocupar posteriormente.

De todas las tertulias la más importante fué el famoso «Parnasillo», fundado a finales de 1830 en el Cafetín del Príncipe, en la planta baja del actual Teatro

Español de Madrid, en local ocupado hoy por dependencias del teatro. Nos han dejado sus recuerdos de él Mesonero Romanos, que describe minuciosamente su instalación y retrata con rápida pincelada a los más afamados asistentes, aunque confunde en el mismo párrafo a contertulios de épocas muy distintas [58]; Fernández de Córdoba, quien recuerda el bullicio que le daba fisonomía [59]; el marqués de Molins, partícipe de las lecturas de Víctor Hugo y los ensueños de libertad que anidaban en las cabezas de los asistentes [60]; Solar del romanticismo castellano, con frase de Azorín, pasó por la misma transformación que la prensa periódica y, en general, todo el gusto literario: asiento de Larra, de Carnerero, Estébanez y el grupo orientador de las Cartas Españolas, fué dando cabida a jóvenes cuyas obras apenas eran proyectos o permanecían ocultas en cartapacios: Larra, Ventura de la Vega, Gil y Zárate, Escosura... para enriquecerse más tarde con Espronceda, Zorrilla, Santos Alvarez, Eugenio de Ochoa, Salas y Quiroga, todo el grupo ya plenamente romántico, que marca el apogeo de la tertulia, por lo que embarullaba los recuerdos del Curioso Parlante.

Puede decirse que el papel de *El Parnasillo* decrece cuando nacen otros dos centros más interesantes, como el Liceo y el Ateneo. En 1843 aún nos lo presenta un artículo —«Un cuarto de hora en el Café del Príncipe», publicado en «El Reflejo», de 5 de enero— como lugar de reunión de literatos y artistas, pero su momento ya ha pasado.

De una de aquellas tertulias nació el Liceo, siguiendo de cerca a otra institución, salida del seno de la «ilustrada» Sociedad Económica Matritense de Amigos del País: el Ateneo.

Casi con el mismo nombre que la fundada en 1820 —*Ateneo Madrileño*— aunque sin el subtítulo definido de «Sociedad Patriótica», que evoca las agitadas jornadas que se vieron en la capital de España en 1820 a 1823, el nuevo Ateneo nació de una reunión celebrada el 26 de octubre de 1835, a la que asistieron 165 personas, entre ellas algunas tan significativas como Espronceda, el duque de Rivas, Roca de Togores, Mesonero, Ochoa, Gil y Zárate, Madrazo, Romea. Sus fines eran constituir a un tiempo una «Academia, un Instituto de Enseñanza y Círculo literario». Los debates originados por las ponencias de Olózaga y Donoso Cortés, sobre temas filosóficos y políticos; los que planteaba la sección de literatura, plenos de actualidad —«Diferencia entre las escuelas clásica y romántica», «De la primitiva literaria española», «Paralelo entre las modernas novelas históricas y las antiguas historias de caballería», etc. —, la lectura de poesías y críticas, en las que Pastor Díaz dió a conocer *La Sirena del Norte*, las cátedras públicas y gratuitas, donde Alcalá Galiano explicaba Política Constitucional, Alberto Lista y Corradi literatura, Estébanez Calderón, árabe, etc.; la formación de una biblioteca, todo ello da una idea del formidable impulso para la idea de progreso que había en el fondo del alma romántica representada por la Institución [61].

Menos rígido en su constitución y más atractivo por sus concursos y sesiones de competencia, plasmando en *Albums* sus competiciones y otorgando medallas conmemorativas a los artistas triunfadores, con su pequeño teatro donde se representaban piezas de los socios o se escuchaban conciertos, dotó a la empresa de un tono mundano que contribuyó a su éxito, pero que iba a significar también su disolución en el más insulso mundo isabelino, el Liceo Artístico y Literario nació de una idea de Fernando de la Vega, reuniendo en su casa un grupo de jóvenes, con tal éxito que, tras varios traslados de domicilio en vista a sucesivas ampliaciones, llegaron a utilizar los amplios salones aún existente del Palacio de los duques de Villahermosa, en la confluencia del Prado y la Carrera de San Jerónimo.

En el Liceo se dió a conocer repentinamente Enrique Gil, al leer Espronceda el poema del vate berciano *La gota de Rocío;* Espronceda da sus fogosas y un

tanto desordenadas lecciones de literatura; el entonces auditor de guerra y valeroso perseguidor de guerrilleros carlistas Estébanez Calderón acude a leer su poema *La golondrina*, escrito en los campos de batalla; Rosales contribuye a la decoración del teatro. No en balde se ha escrito que «trazar la historia del Liceo y la del Ateneo en sus primeros años es tanto como trazar la del período romántico» [63].

Revistas románticas

Hasta que los emigrados no se mueven con desahogo no surgen las revistas clave del romanticismo español. Atrás quedan las publicaciones donde tibiamente iba surgiendo el «renacimiento romántico» y las que la emigración pudo lograr en el destierro. Todas ellas quedan empalidecidas por los tres tomos que comprende la colección de *El Artista* (1835-36), obra de colaboración de un pintor — Federico Madrazo — y un escritor — Eugenio de Ochoa —. *El Artista* es, como hoy se anunciaría, un alarde tipo-litográfico, y además «el paladín más caluroso de los nuevos dogmas» [64], «principal atalaya de los románticos» [65].

En ella Ochoa hizo correr abundantemente su pluma publicando cuentos, poesías, críticas, biografías: «todos ellos de tipo caballeresco, lacrimoso o sepulcral, y a veces mezclándolos todos. Hoy es fácil tomar a chacota el artificioso mefistofelismo de *El castillo del espectro*, un cuento fantástico como *Luisa*, que se desarrolla en la triste, nebulosa Alemania y, sobre todo, los imponentes grabados a toda plana de trovadores, caballeros, fantasmas y esqueletos, o aquellas escalofriantes escenas como la contenida en uno de los más largos cuentos de Ochoa — *Stephen* — en que un gigantesco fantasma hembra deposita un beso en la frente del héroe melancólico (también del nebuloso clima de Alemania) antes de proceder a partirle el corazón con un puñal [66]».

El anterior resumen de Peers, aunque un tanto irónico, perfila el carácter romántico de la revista donde Espronceda colaboró decididamente dando a conocer la luego popular *Canción del pirata*, trazando una caricaturesca estampa del poeta clasicista, a quien ridiculiza llamándole *El pastor Clasiquino* y con cuentos y críticas. Igualmente asiduo fué Salas y Quiroga, de quien destaca un poema orientalista, *El cristiano en Oriente*, y el malogrado conde de Campo Alange dejó en sus páginas sus estudios *A la aristocracia española* en que elogia los paisajes de Villamil, y una visión del *Drama moderno en Francia*. También en ella aparecieron obras que gozaron de extraordinaria popularidad, como *El día de difuntos*, de José de Bermúdez de Castro o *El bulto vestido de negro capuz*, de Patricio de la Escosura, Zorrilla, García Tassara, Pedro de Madrazo, Pastor Díaz, Romea, Roca de Togores... «Son muy pocos los jóvenes de su época luego conocidos como escritores y cuyos nombres se recuerden todavía, que no figuren en sus páginas» [67].

Repetidamente se ha considerado como una continuación de «El Artista» al «No me olvides», lanzado por Jacinto de Salas y Quiroga el 7 de mayo de 1837 y que logró pervivir hasta el 11 de febrero del año siguiente. Su prospecto mostraba el papel combativo que se asignaban sus redactores, conscientes de la tarea que correspondía a su generación: se sabían inmersos en una lucha «entre el fanatismo y la ilustración», y creían estar viviendo un triunfo: «A la nueva juventud española cabe en parte esta gloria: con las armas combate en Navarra, con la palabra en el Ateneo, con la pluma en todas partes...». En cuanto a la literatura su misión estaba clara, tenían que defender el romanticismo, a causa de los excesos a que le habían conducido algunos de sus cultivadores, dando con ello lugar a ser considerado únicamente de ese modo por sus enemigos. «Si entendiésemos nosotros por romanticismo — escribe Salas y Quiroga — esa

ridícula fantasmagoría de espectros y cadalsos, esa violenta exaltación de todos los sentimientos, esa inmoral parodia del crimen y de la iniquidad, fuéramos ciertamente nosotros los primeros que alzáramos nuestra débil voz contra tamaños abusos, contra tan manifiesto escarnio...».

Sin embargo, no desentona mucho la nómina de sus colaboradores con la que vimos en «El Artista»; Zorrilla, Pastor Díaz, Santos Alvarez, Enrique Gil, Campoamor, Ochoa. Los poemas *Un beso*, de Alcayde, el *Fragmento*, de Miguel de los Santos Alvarez, o *El paseo por la playa* de Vera e Isla, podrían figurar en una antología que tratara de dar —junto con los textos de Salas y Quiroga— el tono representativo del romanticismo cultivado en la revista.

Menos importancia tuvo otra publicación anterior, «El Siglo», que duró seis semanas —de 21 de enero a 7 de marzo de 1824— y que entregado a la política dejó poco espacio a la literatura, lo bastante, sin embargo, para que Espronceda publicara en ella artículos y poemas. Le acompañaban en la redacción los no menos románticos amigos suyos Ros de Olano, Nicomedes Pastor Díaz, García de Villalta y Pacheco.

Hay que recordar también «El Alba» (1838-39) que editaban Eusebio Asquerino y Agustín de Alfaro, que se iniciaba con un poema del primero, de igual tema que el título de la revista, y en que Rodríguez Rubí publicó su poema orientalista *Un recuerdo de la Alhambra*, y Campoamor algunos de sus poemas juveniles; «El Liceo Artístico y Literario», que a principios de 1838 trató de dar perennidad impresa a la vida de la romántica institución y en cuyas columnas figuraron Gil y Carrasco, el duque de Rivas, Zorrilla, Romero Larrañaga, Santos Alvarez, Pastor Díaz, Romea, Escosura, Estébanez Calderón, es decir, toda la constelación romántica. El año anterior la había precedido otra publicación, hoy rarísima de hallar, el «Museo Artístico y Literario», donde Espronceda publicó una primera versión de *El estudiante de Salamanca*.

Se necesitaría mucho espacio para reseñar todos los periódicos donde los románticos tuvieron ocasión de darse a conocer antes de que sus poemas o artículos lograsen alcanzar las páginas del libro: «El Arpa del Creyente» (1842), de Navarro Villoslada; «La Mariposa y el Arpa», que se vieron continuadas en «El Reflejo» (1843); «El Panorama», débil imitación de «El Artista», «El Laberinto», «El Pensamiento», otra cuidada e interesante revista, etc.

Todas las publicaciones citadas apenas se extienden más allá del ámbito literario. El papel de trascender a un público más amplio iba a corresponder al «Semanario Pintoresco Español» que, desde 1836 hasta 1857, proporcionó abundante lectura y las ilustraciones que ofrecían sus abundantes grabados en madera, en forma amena. De sus varias épocas, la primera, que llega hasta 1846, y en que es su director y animador Mesonero Romanos, convierte a la revista en un portavoz del romanticismo triunfante. Enrique Gil, Romero Larrañaga, la Avellaneda, Hartzembuch... colaboraron en ella, y los temas medievales, costumbristas y novelescos alternan con críticas y noticias, de alto interés para conocer la época [47].

En Cataluña, la obra inicial de «El Europeo» se continuó en «El Vapor», que vivió de marzo de 1833 a agosto de 1835, dirigido por López Soler, con Aribau entre sus principales redactores, en una primera época, a la que siguió la activa labor de los no menos románticos Monlay y Andrés Fontcuberta; «El Propagador de la Libertad», que se mantuvo de otoño de 1835 a mediados de 1838, inspirado por el último de los periodistas citados, albergó un romanticismo literario que se inspiraba principalmente en la admiración a Dumas, Hugo y Heine [48]; «El Museo de Familias», «La paz», «El Guardia Nacional», «La Religión», «El Diario de Barcelona» mantuvieron un romanticismo de diversa intensidad y más o menos inclinado a aceptar un moderador eclecticismo.

En Valencia la actividad editorial de Cabrerizo y otros editores fomentó un

movimiento que pronto tuvo su representación en prensa periódica. El «Diario Mercantil de Valencia», fundado en 1834, «El Fénix», «El Cisne», «La Psiquis», en cuya aparición intervino activamente el padre Arolas, y «El Liceo Valenciano», órgano de la institución fundada a semejanza de la madrileña, son algunos de los periódicos, de vida escasa pero de pasionada doctrina, que mantienen la llama de los nuevos tiempos.

En el resto de España se iniciaron abundantes empresas periodísticas a las que es indispensable que acuda el investigador de cualquier poeta de esta época, pero que nada aportan a un panorama general. «La Alhambra», de Granada (1396-40), «El Guadalhorce», de Málaga (1839-40), «El Liceo», de La Coruña (1846), «La Lira Andaluza», de Sevilla (1838), «Revista Andaluza», también de Sevilla (1841), «El Liceo de Córdoba» (1845), «La Palma», de Palma de Mallorca (1841), etc., figuran a la cabeza de una larga e interesante colección periodística [49].

LA POESÍA

Predominio de la lírica

La importancia de la poesía dentro del movimiento romántico es muy grande, precisamente por el carácter predominante de lo lírico e intimista a que hemos aludido al hacer una caracterización general. Díaz-Plaja ha recogido una rotunda frase de Ortega: «El Romanticismo, germinado en las postrimerías del siglo XVIII, significa en la Historia el triunfo del sentimiento»[70].

Caracteres de la lírica romántica

La lírica, como apuntábamos, irrumpe en otros dominios de las letras, se mezcla a lo narrativo, sobrecarga con su sentimentalismo descripciones paisajistas en la novela y tiñe de vaguedad estados anímicos e impresiones de los protagonistas. El yo del poeta ocupa un lugar de primera fila, y si esto ocurre en terrenos propios de otros géneros, en lo propiamente lírico se acentúa hasta hacer que el poeta hable de sí y de sus problemas sin preocuparse de la universalidad del asunto que le inspira. Una y otra vez hay que recordar el ejemplo máximo del Canto II del *Diablo Mundo*, de Espronceda. *María*, de Miguel de los Santos Alvarez, es otra muestra de un tipo de transposición del hecho vivido y sentido por el poeta a la sublimación lírica, que se prolonga, ya en el posromanticismo, con *Dolores*, de Bartrina.

Una mirada a los títulos citados nos da otra condición de los sentimientos expresados por los líricos románticos: la tristeza, el desengaño, la melancolía. Espronceda, Enrique Gil, Pastor Díaz, Bermúdez de Castro, Santos Álvarez... en todos ellos pueden espigarse muestras de este dolorido sentimiento que se orienta hacia la imprecación, el nihilismo, la infelicidad, el despego a la vida. Muestras que no traemos aquí, pero que aparecerán al referirnos a la obra personal de cada uno.

En anteriores páginas han quedado fijos los temas y características generales del romanticismo. Todos ellos tienen su ejemplificación en la poesía: la exaltación de la naturaleza, el medievalismo, el tema sepulcral, los motivos de inspiración social, etc., sirven a gran número de poetas que, inmersos en el ambiente de su época, no sé preocupan de cantar impulsados por sentimientos que han inspirado anteriormente a otros líricos.

Una irrupción de la lírica en terrenos de la épica da como resultado una abundante floración de poemas narrativos, de que es muestra y adelantado *El estudiante de Salamanca*. Elementos fantásticos, dimensión narrativa propia de la prosa —«cuento» subtitula Espronceda su poema—, ambientación en épocas pasadas, con frecuencia medievales o de un orientalismo morisco, y una

sensibilidad fuertemente romántica en los argumentos y pasiones de los protagonistas, vertidos en versos de colorido brillante y sonoridad que procura adaptar a las situaciones descritas, dan un resultado que proporciona al romanticismo español uno de sus más logrados frutos. *El bulto vestido de negro capuz*, de Patricio de la Escosura; la *Sílfide del Acueducto*, de Arolas; *El savón*, de Romero Larrañaga, o las *leyendas* de Zorrilla, pueden considerarse la culminación, su difusión y popularidad demuestran su pervivencia y arraigo.

En este tipo de poemas se advierte otra de las peculiaridades de la escuela: la polimetría, que busca adaptarse al ritmo deseado por el poeta y le concede la libertad de expresión que preconiza. Fuera del ejemplo que constituye cualquiera de los poemas narrativos citados, o los poemas *La noche de insomnio y el alba*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, o *Un testigo de bronce*, de Zorrilla.

El medievalismo no sólo afecta a los temas, sino que desentierra formas que, aunque no totalmente olvidadas, no gozaban del uso que va a hacer de ellas en adelante. Tal es el caso del romance, puesto en boga desde los primeros tanteos del romanticismo en España y que alcanza ejemplo máximo en los *Romances históricos* del duque de Rivas.

Poetas de transición

Antes de entrar en el grupo de los poetas propiamente románticos, hay que recordar algunos nombres que no poseen características para unirlos a ellos pero que tienen ya muy poco en común con los anteriores, incluso con los decididamente prerrománticos. «Poetas de transición», se les ha llamado alguna vez, y la designación puede ser útil para entendernos.

En el lugar más destacado de todos ellos, y ocupando un puesto que le corresponde por derecho propio, figura una de las más personales voces de la lírica española del pasado siglo. Él por sí solo obligaría a hacer esta distinción entre los poetas anteriores y la generación de Espronceda, Gil, Zorrilla, etc.

Nicasio Álvarez de Cienfuegos

Todos los enjuiciamientos críticos coinciden en señalar como arquetipo de este grupo de poetas a Nicasio Álvarez de Cienfuegos (1764-1809), exquisito en su sensibilidad e impetuoso prerromántico, al que inevitablemente hemos tenido que citar al hablar de los primeros pasos del alborcante romanticismo español.

Este poeta, nacido en Madrid, cursó sus primeros estudios en la ciudad natal y luego humanidades en la Universidad de Salamanca, donde trabó con Meléndez Valdés, una amistad que había de influir en su carrera poética. Al terminar sus estudios volvió a Madrid, donde comenzaron a atraer la atención sus trabajos literarios. Escribió obras teatrales y poesías de las que publicó un volumen en 1798 *(Poesías líricas)*, que alcanzó un extraordinario éxito. Poco después fué nombrado redactor de la «Gaceta», en la que, con motivo de la invasión francesa de 1808, escribió artículos que ponían de manifiesto su actitud patriótica frente al enemigo. En consecuencia, fué hecho prisionero y llevado a Francia como rehén. No pudo soportar aquella situación y falleció al poco tiempo de llegar a la localidad de Orthez, el día 7 de julio de 1809.

Álvarez de Cienfuegos ha sido considerado como uno de los más interesantes escritores de su época, aunque la fama de Nicasio Gallego y de Quintana oscureció la suya durante un largo período. Es más importante como lírico que como autor teatral, género en el que siguió las normas del neoclasicismo según la es-

cuela francesa. Como poeta lírico, se valora hoy adecuadamente su papel prerromántico, romántico casi, si no fuera por su acatamiento a los moldes neoclásicos, de los que busca una personalísima evasión. Menéndez Pelayo ya acusó esta fundamental característica, lamentando que su vida no alcanzara a los tiempos en que se habría podido desenvolver con amplitud toda su sensibilidad:

«Había nacido romántico, y ojalá hubiera florecido en tiempos en que le fuera posible serlo sin escrúpulo ni ambages», escribe, para continuar examinando las profundas diferencias de este poeta, no sólo con los clasicistas más aferrados a sus teorías, sino incluso con aquellos que le acompañan en la galería de prerrománticos españoles y con quienes comparte fuentes y tendencias:

«...el color vago y melancólico delata influencias del falso Ossian y de Young. Pero hay en todo ello un ímpetu de poesía novísima, que pugna por romper el claustro materno, y da, aunque en vagos y desordenados movimientos, signo indudable de vida. El que lee *La escuela del sepulcro*, o *La rosa del desierto* o la oda democrática *A un carpintero*, se cree trasladado a un mundo distinto, no ya del de Luzán, sino del de Meléndez».

José María de Cossío atisbó agudamente los caminos hallados y seguidos por Cienfuegos para romper los moldes de la escuela a que se sujetaba, manteniéndose, aparentemente, dentro de ellos. Escribe: «Un precursor de nuestro romanticismo en lo que tiene de más subjetivo y apasionado, don Nicasio Álvarez de Cienfuegos, muestra, en sus versos, agrietados ya a las fugas del flúido pasional, cómo se producen esos fallos de la envoltura verbal. Las formas rotundas del verso, aun medidas y rimadas al modo tradicional, se transforman constantemente con la interposición de exclamaciones monosilábicas, intérpretes de dolor, de queja, de llanto, en una palabra, de patetismo. Ellas, juntamente con interrupciones deprecativas o apóstrofes exaltados, dan el tono a sus poemas, color inconfundiblemente romántico a su verso. He aquí una muestra:

No la amo; la aborrezco... ¡la alevosa!
¡La pérfida! ¿Engañaba
al más sincero amante?
Tanta promesa y esperanza hermosa,
Filis, ¿dó están? ¿Qué has hecho
de tanta fe como juró tu pecho
cuando amarme ofrecía,
¡cruel! ¡cruel!, hasta el postrero día? [70 bis]

Al frecuente uso de este procedimiento hay que añadir el predominio de elementos propios de la más declarada escuela romántica, empleados de modo reconocido por el propio autor, en el prólogo a su edición de 1798, tras las palabras «A mis amigos»:

«¿Qué protección implorarán estos humildes versos, frutos queridos de mi alma, y fiel expresión de su sensibilidad, de su ternura y de su melancolía?...»

Igualmente se puede señalar un romanticismo militante en los títulos de sus poesías. Ya hemos citado *La escuela del sepulcro*, o *La rosa del desierto*, títulos que no desdeñarían Bermúdez de Castro o Enrique Gil, respectivamente. Añadamos *Un amante al partir su amada*, o *El túmulo*, o la que puede considerarse cargada de un sentido social, también propio del romanticismo. *A un carpintero llamado Alfonso.*

En la segunda de las tres últimamente citadas puede observarse con claridad la simultaneidad de factores románticos y neoclásicos, unos a par de otros:

¿No ves, mi amor, entre el monte
y aquella sonora fuente
un solitario sepulcro
sombreado de cipreses?
¿Y no ves que en torno vuelan
desarmados y dolientes,
mil amorcitos guiados
por el hijo de Citeres?
. . . . . .

Manuel de Cabanyes.

Can Cabanyes, en Vilanova y La Geltrú, casa solariega del poeta Manuel de Cabanyes, espléndida muestra de masía construida al estilo de las villas italianas. Arriba, fachada principal; abajo, un rincón del salón, con decoración y mobiliario neoclásicos.

El primero de los poemas aludidos comienza con acentos de amor y desesperación que no despreciaría ningún romántico:

¡Ay! ¡ay que parte! ¡que la pierdo! abierta
del triste coche la funesta puerta
la llama a su prisión. Laura adorada,
Laura, mi Laura...

Neoclásico en sus obras dramáticas, las tragedias *Pitaco* (1822), *La condesa de Castilla* (1798), *Zoraida*, *Idomeneo* y la comedia *Las hermanas generosas*, se le atribuyen los poemas incluídos en la novela *Gonzalo de Córdoba*, de Florián.

Manuel de Cabanyes

Si se considera un grupo de «poetas de transición», puede figurar en él la figura señera y original de Cabanyes, elaborador de un clasicismo personal de fondo horaciano, en el que hay elementos propios del huracán romántico que se avecinaba. Su papel en nuestra lírica se ha comparado al que André Chenier y Fóscolo representan, respectivamente, en Francia e Italia. Su vida no fué larga ni complicada. En ella, escribe Valera, «apenas hay sucesos exteriores que referir al escribirla; pero la vida de su alma fué fecunda y rica en íntimos sucesos. Indeleble y bella memoria nos ha dejado el poeta en sus pocos, bien sentidos y mejor pensados versos»[71].

Nacido en Villanueva y Geltrú el 27 de enero de 1808, estudió en las Escuelas Pías de Barcelona y luego Filosofía en la Universidad de Cervera. En 1831 se graduó de licenciado en Derecho Civil y al año siguiente fué nombrado abogado de los Reales Consejos, ocupación a que alude en una de sus epístolas:

Yo, ¡mísero de mí!, cuyo destino
rige maligno un astro, y me condena
a registrar Pandectas y partidas:
El culto hermoso de las dulces musas
abandonar apóstata y hundirme
so las góticas bóvedas de un templo
que para nuestro asilo levantaran
antiguas gentes...[72]

Se dedicó también a estudiar historia, ciencias exactas e idiomas, clásicos y modernos. Su libro de poemas *Preludios de mi lira*, que se publicó en 1833, poco antes de su muerte, fué acogido con calor por la crítica e hizo que se considerase a su autor como uno de los principales creadores de la escuela moderna catalana de poesía.

Su vida sentimental estuvo muy de acuerdo con el momento romántico en que transcurrió. Los padres de su amada no le permitieron casarse con ella y tuvo que renunciar a su amor. Enfermo de tuberculosis fué agravándose rápidamente hasta llegar a la forma más aguda del mal, contra el que luchaba en vano su joven naturaleza. Su novia logró de sus padres consentimiento para el matrimonio, pero era ya demasiado tarde. El final llegó el 16 de agosto de 1833. Cabanyes murió con la mayor resignación y confortado con los consuelos de la religión, hacia la que había sentido una gran fe.

En su poesía se advierte un previo esfuerzo intelectual muy intenso que le lleva a verter sus sentimientos dentro de moldes muy trabajados que elabora, tras el estudio de la poesía con que se siente afín: Alfieri, Hugo Fóscolo y el inglés Thompson, quienes les transmiten el lejano mensaje horaciano, y Byron, al que califica de «primer poeta del siglo» en la «Advertencia» que precede a la edición de sus poesías.

En su lírica, que en nuestros días se estima cada vez más, se ha subrayado la secreta angustia, el desasosiego íntimo que desbordan los cauces preceptistas

y la tersura formal con que se expresa, para dotar sus poemas de auténtico acento romántico. Hay algo más aún: cuando nos habla de su musa en el canto que dedica «A la independencia de la poesía», da como su principal distintivo lo que no dudaría en aceptar cualquier romántico:

Sobre sus cantos la expresión del alma
vuela sin arte: números sonoros
desdeña y rima acorde; son sus lazos
cual su espíritu libre.

Por eso no puede extrañarnos que al enfrentarse con el Sol, en el poema *El Estío*, su voz nos recuerde la imprecación espronceadiana:

¡Astro mayor del firmamento, salve,
desparcidor de tempestades, fuente
de luz, amor del mundo!
Sobre los cerros patrios
hijo yo del ardiente mediodía,
vengo a adorarte, ¡oh sol!...

O que por su *Canción Quinta* cruce un sorprendente y precoz hálito becqueriano:

Cuando la luz yo dejaré del mundo
y de mi tumba el mármol abriré,
entonces aún mi labio moribundo
repetirá: «te adoro, te adoré».

Manuel María de Arjona

Nacido en Osuna el 12 de junio de 1771, eclesiástico, residió en Roma algún tiempo, y entre sus tareas literarias se entregó a una cuidadosa traducción de Horacio. Clasicista por su tiempo y su formación, se han advertido, sin embargo, en su obra, elementos que anuncian una nueva sensibilidad. A la pulcritud, sobriedad y buen gusto que Valera hallaba en sus poesías hay que añadir la invención de una estrofa compuesta de ocho versos, distribuídos en dos miembros de cuatro, cada uno de ellos de tres endecasílabos, cerrados por un verso de seis sílabas; los dos primeros de éstos inician su segundo hemistiquio con un esdrújulo, el tercero es sáfico. La innovación, usada después por otros poetas románticos, le parecía a Ochoa «un período poético, que agrada por su novedad y aun por su extrañeza» [73].

Tú, mi verso, en magnánimo ardimiento
ya las alas del céfiro recibe
y al pecho ilustre, en que tu numen vive,
vuela, vuela veloz;
y en los erguidos álamos ufana
penda siempre esta cítara, aunque nueva;
que ya sus ecos hermosura humana
no ha de ensalzar mi voz.

(«La diosa del bosque».)

Además de esta poesía, recordamos *Las ruinas de Roma*, todavía muy clasicista a pesar de lo que podría hacer suponer el título; la *Elegía a la muerte de Batilo*, y sus sonetos, alguno con un tono desesperanzado propio de los tiempos que se avecinan, como el titulado *Al amor:*

Solo yo, crudo amor, busco mi daño
sin esperar más fruto, honor ni puerto
que un costoso y estéril desengaño.

Otros poetas de transición

Aunque no demasiado conocido en este aspecto, puede considerarse como de transición a ANTONIO ALCALÁ GALIANO, tan poco cuidadoso de sus poesías que sólo en 1850, y a ruegos de Valera, las trasladó a un cuaderno de la memoria donde las cobservaba. Las que éste mismo recogió en su *Frorilegio,* o las que figuran al final del tomo segundo de las *Memorias* del veterano político, revelan el encabalgamiento entre dos épocas a que pertenecen. Valera, que le trató bastante se extrañaba de que «Galiano, alegre y chistoso en su conversación y trato diario, peque de melancólico y de quejumbroso cuando escribe para el público, y sobre todo cuando poetiza». La observación es exacta, incluso en poemas como el que dedica *A Cádiz,* «al avistarla después de veintiún años de ausencia y en situación poco lisonjera», donde tras cantar la belleza de la ciudad y la espera de una tranquila y feliz existencia en ella, concluye diciendo:

Aquí, fin propio tiene
de mi existencia la carrera dura,
y yacer me conviene,
muerto de muerte oscura,
ignorado en humilde sepultura.

Interés especial tiene un grupo de poetas catalanes sobre los que Milá y Fontanals llamó la atención en 1851. El principal de ellos, PABLO PIFERRER, conocido hoy sobre todo por la poesía *Canción de la Primavera,* que Menéndez Pelayo consideró como una de las cien mejores poesías de la lengua castellana en su difundidísima y selecta antología. Su pronta muerte (1818-1848) malogró un interesante poeta, que en su busca de sencillez la logra «poética en extremo, acierta a tener carácter épico popular y está hábilmente imitada de la sencillez de los viejos romances castellanos» [71]. *Alina y el genio* recordaba a Valera el romanticismo alemán y, concretamente, las baladas de Uhland. De hecho es una de las mejores muestras del género narrativo de tema histórico, tan prototípico de nuestro romanticismo, orientado hacia una exaltación cristiana del medievalismo.

A su lado elogió Milá la obra, muy emparentada con ésta, de JUAN FRANCISCO CARBÓ (1822-1846), muerto también joven y en quien advertía Menéndez Pelayo, para diferenciarlo del anterior, un mayor localismo en las descripciones y un acercamiento a las formas populares del romance, especialmente a los «corridos» y «carrerillas» del sur de España. *Guillén y Rosa Florida* consigue esa deseada renovación del viejo romance, concluyendo con un final que nos hace pensar en Antonio Machado:

Montes altos, claros ríos,
esperanzas de mi vida.

Típico hombre entre dos épocas literarias es también el DUQUE DE FRÍAS, Bernardino Fernández de Velasco (1783-1851). Noble, militar, mostró su patriotismo abandonando el ejército francés, aliado entonces, en que servía, al iniciarse la guerra de la Independencia, y combatió en las filas patrióticas casi hasta el final de la campaña. Casado en medio de los vaivenes de una existencia azarosa, pasó algún tiempo en Cádiz; posteriormente expresó a Fernando VII su consejo de que siguiera el sincero camino constitucional y emigró a Francia tras la expedición del duque de Angulema. Vuelto a España en 1828, falleció en aquel año su mujer, María de la Piedad Roca de Togores. El hecho tuvo una gran trascendencia literaria, a causa de la corona fúnebre a que contribuyeron importantes poetas y en que el tema se prestó a que dieran salida a sus sentimientos románticos.

Neoclasicista, quintanesco en la mayor parte de sus poemas, obra, por otra parte, de juventud, pertenece ya a los nuevos tiempos en la «leyenda dra-

mática» *Don Juan de Lanuza, Justicia de Aragón*, que hace extrañarse a Allison Peers de que «clasicista tan riguroso ensayara semejante tipo de poemas» y le parece que «su misma existencia es un notable testimonio de la fuerza del renacimiento romántico» [75]; en la oda *La Muerte de Felipe II*, y, sobre todo, *El llanto conyugal* a la muerte de su esposa, sin ninguna novedad en la forma, pero donde expresa su intimidad con el acento personal de un romántico:

¿Quién, ¡oh noche fatal!, en que perdido
miré mi dulce bien, podrá pintarte
sin lúgubre pavor? ¿Ni qué torrente
de lágrimas amargas bastaría
a expresar el dolor que el pecho siente?
¡Murió! ¡Murió! Tan fúnebres acentos
de labio en labio vagan
resonando en mi hogar entre lamentos...
. . . . . .
De angustia lleno y de terror sombrío
en las tinieblas de la noche airada
esa hija de mi amor, ídolo mío,
en mis brazos estrecho
para salvarla a mi angustiado pecho,
porque a mi vista la segur alzada
la inexorable furia aparecía
con el triunfo feroz encarnizada.

En esta transición y alejado del desarrollo de las letras españolas por su larga estancia en el país vecino, se encuentra JUAN MARÍA MAURY (1772-1845), formado en el extranjero y al que volvió cuando sus ideas de afrancesamiento le llevaron a la ficticia corte de Bayona, obligándole a continuar en Francia al regreso de Fernando VII. Allí realizó una importante función de hispanista con *L'Espagne poétique*, antología que abarcaba las glorias líricas españolas — Garcilaso, Santa Teresa, fray Luis, Herrera, Góngora, etc., hasta Cienfuegos, Quintana y Arriaza — en estimables traducciones y con buen acopio de notas ilustrativas. En 1806 había impreso en Madrid *La agresión británica*, menos importante que una larga obra a que se entregó años después, *Esvero y Almedora*, en que su formación clasicista iba a mostrar ya impaciencias e ímpetus que le alejaban de ella. Lástima que esta obra, escrita mucho antes, no viera la luz hasta 1840, cuando ya sus innovaciones habían sido sobrepasadas. En unas octavas del poema hacía una digresión para protestar de la sujeción normatista; y preconizar para el poeta una libertad semejante al ejemplo que le brinda la naturaleza:

Abre tu libro eterno, alta maestra,
Naturaleza, sírveme de guía,
dejándome tus páginas hermosas
libre leer de intérpretes y glosas.
¡Qué libertad! ¡qué variedad! Al monte
ya promedia la selva en verde faja;
ya parece que el cielo se remonte;
ora al despeñadero áspero baja
enhiesta; ora cerrando el horizonte
al llano, de la vista el vuelo ataja;
une en figuras mil, siempre las mismas,
sus globos, sus pirámides y prismas.

El tema del poema puede representar romanticismo en cuanto está inspirado en un asunto medieval, el famoso «Paso honroso», de Suero de Quiñones, el Esvero del poema, si bien tratado no con la sencillez que buscaron los románticos orientándose hacia el romancero, sino con un procedimiento que conduce a Ariosto o los libros de caballerías, de tal modo se intrinca y pierde la acción en episodios secundarios. En doce cantos y en octavas, el poema consigue mantener un elevado nivel artístico, que lo largo y complicado del conjunto impidieron que se estimase en la medida que lo hizo Estébanez Calderón a quien

apasionó el arcaico artificio del conjunto: «es su versificación un compuesto continuo de sonoridad, melodía y número; son sus octavas un modelo que deberán estudiar día y noche los que se atrevan a dedicarse a esta difícil y noble rima y escribir de una manera digna otro poema; y el que logre llegar adonde *Esvero y Almedora*, dése por satisfecho, pues no hay más allá» [76]. Veamos una de las más breves digresiones que se producen a lo largo del poema:

Ledo insectillo libre como leve
goza y compite del abril las galas;
ya néctares y aljófares se lleve,
ya al sol extienda el iris de sus alas.
En pos del oro suyo, ópalo y nieve,
persiguiéndole van lindas zagalas;
a quienes él, con táctica festiva,
hace que aguarda y burlador esquiva.
Ved ya el alado licencioso, amante
de esa nítida luz, ¡con cuál apego
la estrecha, y gira en torno revolante,
despojos dando al suspirado fuego!
Tal vez mano benéfica le espante,
por separarle del empeño ciego,
mas él se obstina, y anheloso llega,
y al beso abrasador la vida entrega.

Menos de transición se nos aparece a primera vista Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), de quien se recuerda más la estampa romántica de su figura de político o sus obras teatrales que su poesía, y sobre todo su *Arte Poética*, publicada en 1827, donde defiende, aunque con alguna timidez, sin duda por conocimiento de los aires jóvenes que ya soplaban, las unidades de tiempo y lugar, a las que dota de una débil amplificación. Templado siempre en sus actos y pensamientos, fué atacado con burlas por los liberales, que le reprochaban su moderantismo, paralelo al de su postura literaria en la que va aceptando tibiamente el romanticismo, y se inclina con rapidez hacia una postura ecléctica en cuanto las formas extremadas producen fatiga en la opinión. Queda evidente que su importancia como lírico no alcansa a su valía de poeta dramático. En muchos de sus poemas es aún muy fuerte la huella de Meléndez y sus escuela. En sus *Poesías*, publicadas en 1833, abundan todavía las anacreónticas y amatorias al viejo estilo, los poemas sáficos y títulos como *El nacimiento de Venus*.

Su postura media entre las últimas estribaciones del siglo XVIII y el romanticismo se revela en los poemas que ya poseen acentos de esta tendencia. La melancolía de *El huérfano*, el tan romántico tema de *La soledad* y los poemas escritos desde el destierro permiten comprenderle dentro de la nueva escuela, pero nunca como un abanderado o impulsor de ella.

José Joaquín de Mora (1783-1864), a quien recordamos editor de la «Crónica Científica», desde cuyas páginas él y Alcalá Galiano atacaron los brotes innovadores «romancescos», tuvo una vida bastante asendereada. Nacido en Cádiz, estudió en Granada la carrera de Leyes. Combatió a los franceses en la Guerra de la Independencia y fué hecho prisionero. No volvió a España hasta 1814, dándose a conocer gracias a su fecunda actividad literaria, pero tuvo que salir de nuevo en 1823. De Londres, donde estuvo emigrado y trabajó laboriosamente, como hemos visto al hablar de la obra de los emigrados, marchó a América, donde pasó gran parte de su vida, recorriendo la Argentina, Chile, Perú y Bolivia, siempre en activa función periodística. Sus ideas neoclásicas le hicieron combatir vivamente el romanticismo, en especial las doctrinas del crítico alemán Böhl de Faber. En 1843 volvió a España. En 1848 ingresó en la Real Academia de la Lengua ocupando el sitio de Balmes. «El insigne polígrafo e ingenioso poeta», como Valera le califica, acabó sus días en Madrid.

Su obra aguarda todavía que se la saque de la amplia dispersión en que yace. En 1836 y 1853 se publicaron volúmenes de poesías suyas. La naturaleza americana le inspiró alguno de sus poemas: *Los Andes*, *A orillas del lago de Chucuitos*, el soneto *Al pie de los Andes*, aun cuando su descripción se acerca a los nuevos tiempos, la sumisión formal le ata al pasado. Si en un pasaje leemos:

¿Viste el torrente de los Andes, rota
del áspero peñasco la barrera
lanzarse a la llanura? ¿Viste al soplo
de huracán tremebundo disiparse
caliginosa niebla, allá en las rocas
do el alma de Ossian muge, cual suele
bituminoso cráter que a Tinacria
vomita destrucción?

no se trata más que de una caricatura en que el poeta responde al interlocutor que así le ha hablado:

No vi tal cosa.
Díjele entonces, harto de locuras:
y tomando el sombrero en línea recta
fuime al hospicio a disponerle jaula.

También pueden agruparse con los anteriores a otros poetas que aunque vivieron la época romántica no cayeron en ciega sumisión a la escuela, que resistieron sus audacias o abrazaron rápidamente un clasicismo que representaba una vuelta a las aguas mansas, que los grandes románticos habían removido. Entre ellos cabría situar a Bartolomé José Gallardo (1776-1852), a quien no hay necesidad de presentar como bibliófilo, bibliógrafo y prosista, cultivador de la poesía en las *Cartas Españolas*, autor de *Blanca flor*, que subtituló *Canción romántica*, y que llevó su gusto por el romance antiguo a creaciones que enlazan el gusto romántico con la tradición nacional. Su amigo de juventud y sañudo enemigo a última hora, Serafín Estebánez Calderón, iniciado a la poesía en la escuela de Meléndez con letrillas y romancillos, coincide con él en lograr dar un sentido nuevo a formas de nuestro siglo de oro, llegando a hacer que se olvide la fuente original. Así, en la *Niña en feria:*

Muchachos del aula,
en horas de asueto,
burlando a Nebrija,
se enredan en juego.
Peón y rayuela
de estrena tuvieron;
San Miguel y el diablo,
la villarda luego;
mas por arrullarle
al dómine el sueño,
recetan el toro,
abreviado infierno.
Olvidan sus bandas
César y Pompeyo;
ni el asno y corona
sirven ya de freno...

Nunca totalmente romántico, sus acentos más sentimentales se encuentran en la inacabada poesía a la muerte de la Duquesa de Frías, que se publicó, tras el título de «Soledad», con la aclaración «A la muerte de una señora de celebrada hermosura»:

Del tálamo nupcial bajaste al lecho
que cubre por dosel el mármol frío;
las delicadas fibras de tu pecho,
que aún se ofendieran si en mullido helecho
un débil tallo solo se tronchara,
ora insensibles entre el polvo y tierra
las huella y rompe con su mole inerte
el negro jaspe que tu cuerpo encierra.
¿Qué se hicieron las plumas y las flores
que de tu sien realzaban la belleza?...
Todo murió, y en vez de gala, veo
el monjil funeral en tu cabeza:
Tus miembros, que vistieran por trofeo
las riquísimas telas que en Oriente
con oro teje el indio tributario,
con místico sayal groseramente,
ora los cubre el mísero sudario...

Sus aficiones eruditas y el amor al romance permite situar aquí el nombre de Agustín Durán, cuyo ingreso en la Real Academia Española, en 1839, fué

saludado como un triunfo semejante a la entrada en la gran corporación del duque de Rivas. Recolector y editor de un gran *Romancero General*, en 1851, después de colecciones menores, que vieron la luz a partir de 1828, probó también la creación personal en leyendas, donde la forma asonantada que admiraba de los antiguos, canta la *Leyenda de las tres toronjas del vergel de amor*, o la historia de *La infantina de Francia*. En la primera de éstas se juntan el artificioso lenguaje, producto de su pasión de erudito por una época pasada que se conoce muy bien, con una captación de la sencillez primitiva de nuestra poesía medieval, que le acerca a los neopopularismos que tuvieron boga en nuestro siglo. Veamos cómo «*Comienza la trova con este cantar qu'el vulgo dezía de Don Flores*»:

— Fastío siente don Flores.
¡Ay! ¿qué habrá?
— Dalde amores, dalde amores,
et sanar ha.
Doncelico sin amores,
mustio está;
dalde amores, dalde amores,
et sanar ha.
Si viene a tomar amores,
vevir ha
contento el que sin amores
morir ha.

Tras lo cual «*Comienza la hestoria*», con palabras que recuerdan alguna de las más bellas páginas del viejo romancero:

Mañanica de Sant Joan
de l'alba al primer claror,
quando rosas et jazmines
exhalavan soave odor,
e tambien las avecillas
sospiran celos e amor,
e arroyuelos bolliciosos
saltan entre flor y flor...

Poetas románticos

El «maravilloso» 1840

A Allison Peers le llamó la atención el número de libros de poesía que vieron la luz en 1840. «Annus mirabilis», lo llama, y no es desacertada la denominación. Aunque hay que tener en cuenta que, en casi todos los casos, la prensa periódica ha dado acogida a gran parte de las poesías que aparecen en volumen, la cifra de libros publicados en el año da un porcentaje que rara vez se repite en la historia de la poesía.

Es el año de las *Poesías* y la primera entrega de *El diablo Mundo*, de Espronceda, el de *María*, de Miguel de los Santos Álvarez; las *Poesías*, de Nicomedes Pastor Díaz; los *Ensayos poéticos*, de Salvador Bermúdez de Castro; *Poesías*, de García Gutiérrez; los dos volúmenes de Miguel Agustín Príncipe: *Poesías ligeras, festivas y satíricas* y *Poesías serias;* las *Poesías*, de Romero Larrañaga; Zorrilla continúa la publicación de sus *Poesías*, que se editan en libro aparte de 1837; Arolas, sus *Poesías caballerescas y orientales;* Maury, *Esvero y Almedora;* Mora, *Las Leyendas Españolas;* Campoamor, sus *Ternezas y flores*, todavía dentro de un modo de hacer del que sería su característica. Si a esto añadimos las revistas existentes, en que se albergaba la obra de los poetas románticos y que en años inmediatos se publicaron libros recogiendo la obra de este tiempo, aún

aumenta el volumen de la producción literaria de este momento: Los *Ensayos poëticos*, de Hartzenbusch, recogen en 1843 su obra anterior. Zorrilla, el duque de Rivas, Romero Larrañaga, Arolas, etc., también elaboran por ese tiempo libros que vieron la luz algún año después. Igualmente hay que tener en cuenta que algunos poetas, como es el caso más importante el de Enrique Gil, no llegaron a recoger en volumen sus poesías.

Espronceda

El más brillante y representativo de los románticos españoles citados es José de Espronceda. Su vida transcurre, en lo amoroso y lo político, por cauces de pasión, paralelos a lo que podemos apreciar en su obra. Militante activo del más exaltado liberalismo, ha dejado en su *Canto a Teresa* una de las más intensas poesías de inspiración erótica de la literatura española.

Su breve vida es azarosa y digna del poeta romántico que fué. Nació el 25 de marzo de 1808 en las proximidades de Almendralejo, cuando sus padres se dirigían de Badajoz a Villafranca de los Barros, con motivo del traslado del Regimiento de Caballería de Borbón, de que el padre era teniente coronel. Educado al lado de la madre, fué llevado, a los trece años de edad, al Colegio de San Mateo, donde era director de estudios y alma de la institución Alberto Lista, quien ampliaba la educación literaria de sus alumnos preferidos en la «Academia del Mirto», donde el joven, poeta ya, leyó un poema, de inspiración liberal a juzgar por el título —*Al 7 de julio* — y otros, clasicistas, aunque en ellos puede advertirse ya la inclinación a lo romántico, propia de su maestro —*La tormenta en la noche*, *Romance a la mañana*... —. El y otros amigos organizaron una sociedad secreta, «Los Numantinos», por lo que fué condenado a cinco años de reclusión en el convento de San Francisco, de Guadalajara. Durante su encierro escribió algunos fragmentos de su poema épico *El Pelayo*. Pocos años más tarde, por persecución policíaca o por deseo de aventuras, se exiló a Portugal, y allí, el gobierno portugués le confinó, con otros exilados, al depósito de Santarem. En septiembre de 1827 marchó a Londres, donde se relacionó con otros emigrados, entre ellos la familia Mancha, a la que pertenecía Teresa, que había de inspirarle después lo más elevado de su lírica.

Durante su época de emigrado, Espronceda tomó parte en diversas actividades revolucionarias, entre ellas la famosa expedición de Vera, en 1830, de la que ha dejado huellas en su poema *A Chapalangarra*. Teresa abandona a su marido, y ambos, aprovechando la amnistía promulgada por la reina Cristina en 1833, regresan a Madrid, donde el poeta reparte sus actividades entre la política y la literatura. Entró en la Guardia de Corps y a poco fué desterrado de la capital por haber leído unos versos que se consideraban subversivos. Cumplió la condena en Cuéllar, donde escribió su novela histórica *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar*. La muerte del rey le permitió volver a la capital. Interviene activamente en el periodismo, redactando «El Siglo». En 1834 comenzó a escribir teatro, una obra en colaboración con su amigo Ros de Olano, llamada *Ni el tío ni el sobrino*, y poco después su tragedia, que dejó inédita, *Blanca de Borbón*. Detenido en un nebuloso y supuesto complot, el año 1835 significó para Espronceda un apreciable aumento de popularidad, a lo que contribuyó la publicación de poemas como *El Mendigo*, *El Verdugo* y la novela *Sancho Saldaña*. Era uno de los más fieles animadores del Parnasillo, que albergaba lo más valioso de la juventud española, y del que nació el importante *Ateneo Científico* y el brillante *Liceo Artístico*. Colabora en «El Artista» y «Revista Española», «El Pensamiento», etc. Su fama como poeta quedó cimentada

con la publicación de sus dos poemas: *El estudiante de Salamanca* (1837) y *El Diablo Mundo* (1840), así como en este mismo año su primer tomo de *Poesías*. La lírica y la política seguían estrechamente unidas en Espronceda, como nos lo prueban sus múltiples poesías patrióticas, entre ellas *El 2 de Mayo*. Como miembro de la Milicia Nacional, de la que fué celoso oficial no dejó de participar en la política diaria; en 1840 el liberalismo de Espronceda es tan exaltado que llega a pronunciar discursos en defensa del republicanismo. El triunfo de Espartero y los «exaltados» le llevan a ser Secretario de Legación en El Haya y ocupar un puesto de diputado.

Una nueva etapa, de asentamiento político y social, parecía abrirse de nuevo en su vida: se anunciaba su boda con una señorita madrileña y un porvenir brillante en la política y en las letras se abría ante él en una etapa que fué truncada en breve por su muerte, acaecida en Madrid el 23 de mayo de 1842.

En la obra poética de Espronceda se aprecia el rápido paso desde la formación orientada por Alberto Lista, a la personal concepción romántica. Sus *Poesías*, editadas en 1840 por la intención y el cuidado de un grupo de amigos, reunían composiciones de diversas épocas, desde los fragmentos del *Pelayo*, escritos bajo la mirada vigilante del maestro, a sus últimas creaciones. Ya la crítica de su tiempo apreció debidamente las *Canciones*, poesías que han quedado como representativas en la literatura española y que el antiguo mentor encontraba más débiles por haberse dejado llevar por un arrebato poético — *El reo de muerte, El verdugo* —. En ellas, con el mismo sentido que en Béranger, que puede haber servido de modelo en cuanto a la elección de motivo, se ensalza al desarraigado, al hombre al margen de la sociedad, en tono de sarcástica superioridad, triste lamentación o reflexiva condolencia, cuando no alegre desprecio de la sociedad, como ese pirata que va «cantando alegre en la popa»:

Que es mi barco mi tesoro;
que es mi Dios la libertad;
mi ley la fuerza y el viento;
mi única patria, la mar.

Un erudito del país vecino comenta, refiriéndose a este grupo de poemas: «Aun debiendo mucho a la literatura francesa, son en lo esencial muy españoles. Esta mezcla de lirismo y realismo es rara en la poesía francesa o inglesa» [77].

También escrita en fecha próxima a la recopilación en volumen, como las *Canciones*, una poesía ofrecía el espíritu desencantado del poeta: *A Jarifa en una orgía*, ejemplo de hastío y desesperanza:

Muere, infeliz: la vida es un tormento;
un engaño el placer; no hay en la tierra
paz para ti, ni dicha ni contento...

El libro recogía también *El estudiante de Salamanca*, «una de las primeras y mejores muestras de una forma narrativa grata al romanticismo: la leyenda — cuento lo llama él», al modo como Walter Scott llamaba «tale» a sus poéticos relatos.

Se podría utilizar este poema, tan representativo de nuestro Romanticismo para señalar como la posible inspiración byroniana del personaje central, impulsivo, soberbio, satánico, encontrado en Dumas y reelaborado por él [78] se hace personal y españolísima en el ambiente y el tema, que viene desde el Romancero y pasa por Tirso de Molina y Antonio de Zamora. El Don Juan, de Byron, y el Don Miguel, de Dumas, pierden realidad castiza ante Don Félix, de Montemar, que reúne los caracteres de los tipos rebeldes que dieron motivo a las canciones [79].

También podría servir esta obra de ejemplo de la libertad que se toman los románticos con la métrica. Hasta doce medidas distintas, jugando con el momento y el clima de la leyenda, se emplean con un acierto que no llegó a superarse [80].

Habría que hablar también de cómo Espronceda lleva a su lírica tonos sociales y de política diaria. De los primeros ya hay un aspecto en las *Canciones*. De la segunda, desde el poema *A Chapalangarra*, homenaje y recuerdo de una acción tan romántica como descabellada, al soneto *A la muerte de Torrijos*, *El Dos de Mayo*, escrito tanto en recuerdo de una jornada gloriosa como en incitación a un levantamiento, la titulada *¡Guerra!*, el *Soneto a Cuarda*, muerto en los sucesos de 1841, etc.

Y, finalmente, la mayor ambición del poeta: *El Diablo Mundo*. Aquí se halla el mayor nivel lírico alcanzado por el poeta, con su *Canto a Teresa;* la intervención del sentido social con sus escenas de la cárcel y barrios bajos madrileños; la aspiración a un poema universal, pariente del *Fausto* o el *Manfredo* en las entregas iniciales o en los breves fragmentos posteriores que se han conservado.

El *Canto a Teresa*, desahogo de su corazón, como el poeta lo califica, en nota que acompaña al título del canto II, es de un íntimo revolver de sentimientos, desde el dolor al cinismo, el sarcasmo a la ternura y la elevación lírica a la caída en la reflexión brutal y prosaica:

¡Pobre Teresa! ¡Al recordarte siento
un pesar tan inmenso!... Embarga impío
mi quebrantada voz mi sentimiento,
y suspira tu nombre el labio mío:
Para allí su carrera el pensamiento,
hiela mi corazón punzante frío,
ante mis ojos la funesta losa
donde vil polvo tu beldad reposa.

. . . . . .

¡Y tan joven, y ya tan desgraciada!
Espíritu indomable, alma violenta,
en ti, mezquina sociedad, lanzada
a romper tus barreras turbulentas.
Nave contra las rocas quebrantada,
allá vaga, a merced de la tormenta,
entre las olas tal vez náufraga tabla,
que sólo ya de sus grandezas habla.

. . . . . .

¡Oh! ¡cruel ¡Muy cruel!... ¡Ah! Yo entre tanto
dentro del pecho mi dolor oculto,
enjugo de mis párpados el llanto
y doy al mundo el exigido culto:
yo escondo con vergüenza mi quebranto,
mi propia pena con mi risa insulto
y me divierto en arrancar del pecho
mi mismo corazón pedazos hecho.

. . . . . .

Gocemos, sí; la cristalina esfera
gira bañada en luz: ¡bella es la vida!
¿Quién a parar alcanza la carrera
del mundo hermoso que al placer convida?
Brilla radiante el sol, la primavera
los campos pinta en la estación florida;
truéquese en risa mi dolor profundo...
¡Que haya un cadáver más, qué importa al mundo!

Espronceda no pudo concluir su obra. Del alcance del poema que bullía en él, sólo podemos juzgar por el principio conocido y las palabras de Ros de Olano que precedieron a la primera edición. En ellas se afirma el calor super-romántico con que se arrojaba a su empeño:

«El joven don José Espronceda se levanta con la osadía del genio, para escalar donde nadie se ha atrevido a mirar de hito en hito sin confundirse.

Aspira nuestro poeta a compendiar la humanidad en un libro y lo primero que al empezarlo ha hecho ha sido romper todos los preceptos establecidos, excepto el de la unidad lógica.

En el prólogo del *Diablo Mundo* se ven recorridos todos los tonos de la poesía, los del sentimiento y los de la metrificación, con un desempeño que asombra, y desde luego se anuncia un pensamiento colosal en medio de una tempestad de dudas, que el señor Espronceda, con la magia que posee, amontona sobre el lector con el objeto tal vez de disiparlas más adelante.»

Es decir, con palabras del mismo poeta romántico, compañero de Espronceda en los días en que éste gestaba su poema: «el plan mayor que hasta hoy se ha concebido para un poema».

Este era el ímpetu. La tesis, con palabras del autor, es dar en un poema «con lances raros y revuelto acento / de nuestro mundo y sociedad emblema». Esta especie de epopeya, en que el protagonista es la humanidad, enfrenta a un hombre vuelto a un mundo adánico e ingenuo con la sociedad de la época en que vive el poeta. Las peripecias que le ocurren yendo a parar a la cárcel por actuar de un modo sencillo e inocente, pero totalmente distinto del que preconizan los conformismos sociales, su alianza con criminales, su reacción natural ante la belleza o el crimen, nos dejan, a pesar de lo incompleto de la obra, una sensación grandiosa, que supera las caídas en prosaísmos o escenas costumbristas, y el hecho de que no lleguemos a poseer las coordenadas totales para desenmarañar la madeja y llegar al final a que el poeta quería conducirnos. Peers, que no vacila en anotar los defectos que encuentra al poema —digresiones, verborrea, crudezas, descuido, etc. —, concluye que «aunque el poema estuviera viciado por muchos más defectos, o aunque sólo constara de su hermoso prólogo y de un solo canto, aun constituiría un notable monumento de arte»[81].

Otros poetas en torno a Espronceda

En torno a Espronceda pueden agruparse algunos poetas, a pesar de su diversa y acusada personalidad. De sobre es sabida la influencia que su poderosa individualidad ejerció en torno suyo. Su poesía surgió, potente y nueva, en un ambiente apto para aplaudirla y aceptarla. En las revistas es fácil hallar poemas que podrían calificarse de «espronceedianos» y en los que la exaltación poética de tipos marginados de la sociedad, o el canto de sentimientos desolados y de un cinismo entre desgarrado y tierno, cuando no la intención ambiciosa del *Diablo Mundo*, revelan la sincera e inconfesada adopción de un maestro. Además, encontramos a poetas, amigos personales suyos, que pregonaron orgullosos esta amistad y le siguieron en la expresión de sus sentimientos poéticos. Recordemos a Miguel de los Santos Álvarez, que afirmaba no querer escribir un solo verso después de la muerte de su amigo, y en realidad escribió bien pocos; el mismo Miguel de los Santos que camina al frente del *Canto a Teresa* con la octava de *María* que le sirve de cita.

Este «espronceediano» ha llegado a su colmo con las dos poesías que la tradición popular ha conservado como las más difundidas de Espronceda: «La desesperación» y «El arrepentimiento», obra de Rico y Amat la segunda y de un desconocido la primera.

Por su devoción al amigo desaparecido en la cima de su potencia creadora, merece Miguel de los Santos Álvarez ser tratado el primero en este grupo de poetas. Su larga vida (1818-1892) le llevó casi hasta nuestro siglo desde una juventud precoz en andanzas, que todavía no ha merecido una serie y detallada investigación y en la que se dice anduvo entre los guerrilleros del Empecinado. Juan Valera, que llegó a tratarle, afirmaba que su «natural ingenio, acendrado buen gusto y demás prendas de escritor fueron superiores a la mayoría de sus más ilustres y celebrados contemporáneos, pero cuya desidia, abandono, precoz

desengaño de encontrar como escritor fama y provecho y menosprecio de este provecho y de esta fama, hicieron punto menos que estériles aquellas prendas excelentes con que le había dotado el cielo» [82].

Valera salía aquí al paso, como en otro lugar de su *Florilegio*, a la impresión dejada por el padre Blanco en *La literatura española del siglo XIX*, seguida por Piñeyro, quien llegó a expresar que probablemente lo único que la posteridad conservaría de este autor sería el endecasílabo que Espronceda colocó como epígrafe al frente del *Canto a Teresa*.

Tan dura opinión es inmerecida. Peers opina que algunos pasajes de *María* podrían pasar por obra de Espronceda, si bien hace la salvedad de que carecen de «la magia de su estilo y su versificación» [83]. Pero esto nada quita a la existencia de una personalidad que, a pesar de marchar tras las huellas de su amigo, se revela dotada de un sutil humorismo en el que en ocasiones se adelanta a su tiempo. Precisamente al atrevimiento con que enfoca determinados temas mezclando a su humorismo acentos propios de Espronceda, se deben las palabras del padre Blanco. Valera daba una interpretación muy distinta a lo que podía considerarse como blasfemo c impío. Para él lo que latía en el fondo de las ironías y burlas no era otra cosa que un modo de expresar menosprecio del mundo y las vanidades, llegando a encontrar parecido entre tales sentimientos y los místicos y ascéticos.

María es un poema de gran ambición, del que sólo llegó a escribirse el canto I. Algunas afinidades entre la concepción de la idea general de esta obra y el *Diablo Mundo* hacen pensar, no en un posible juego de influencias, sino en las conversaciones y planes de los dos amigos, a quienes sabemos descansando juntos en Carratraca en septiembre de 1840 y viviendo después en la misma casa. El juego con la ingenuidad y la maldad, la inocencia y la aberración, para pintar lo que el mundo es; el centrar en un personaje representativo todo el girar de situaciones; alternar la elevación con la pintura de escenas que se aproximan al campo del costumbrismo, la ingenuidad del personaje principal... Desgraciadamente en lo publicado apenas si se hace otra cosa que esbozar lo pretencioso del intento y dejar una muestra de unas posibilidades a las que no se llegó a sacar todo su partido.

La octava que Espronceda recogió es como un resumen de la tesis central del poema y basta para encontrar ese tono de ironía, humor y desencanto de que hemos hablado:

Bueno es el mundo, ¡bueno! ¡bueno! ¡bueno!
Como de Dios al fin obra maestra,
por todas partes de delicias lleno,
de que Dios ama al hombre hermosa muestra;
salga la voz alegre de mi seno
a celebrar esta vivienda nuestra;
¡paz a los hombres!, ¡gloria en las alturas!
¡Cantad en vuestra jaula, criaturas!

María es como una condensación de un tema que legó el romanticismo a tiempos posteriores y que ha tenido abundantes expositores: el malhechor bueno, el alma pura en medio de un ambiente corrompido; el ser al margen de la sociedad, que es mejor que ella. Extremando la nota, Santos Álvarez crea el tipo de su angelical protagonista:

flor más gentil que la fragante rosa,
más pura que la cándida azucena,
más suave que la viola y más hermosa
que la flor escogida por más buena...

viviendo en un lupanar que dirige una tía suya, doña Tomasa, en una habitación recóndita:

¡Y vaya usted a verlo que es el mundo!
Donde la casa muestra más belleza,
es justamente donde está lo inmundo
del mundo y su brutal naturaleza,
y en lo más feo lóbrego y profundo,
inocente respira con pureza
la virtud, en las alas sostenida,
de un ángel bello, a quien cazó la vida.

Valera también daba suelta a su humor al enjuiciar la parte argumental de *María* y el posible desarrollo que podría tener: «Como yo tengo la manga muy ancha, ora presumo que en la vida real todo es posible, ora me explico como simbólico o alegórico el asunto del poema *María* y decido que está bien; pero esto no obsta para que jueces más severos que yo le califiquen de disparate...». Claro que ante el riesgo de que no se comprenda la buena intención de sus palabras, concluye: «la poesía se halla difundida y resplandece en no pocas octavas del poema con notable elevación y brío y con delicadeza de afectos» [84].

El poeta que rompió la lira a la muerte de su amigo no lo hizo totalmente. Trató de dar una continuación al *Diablo Mundo*, intercalando en el comienzo un fragmento de la incompleta obra de su amigo, que estaba en su poder. Con vivo sentimiento expresa el dolor que le causó la muerte de su compañero y se enfrenta luego con el difícil problema, sin lograr salir totalmente airoso del atolladero.

Otra de sus empresas en que muestra su adhesión a la persona de Espronceda es un nuevo poema *A Jarifa*, dama en cuyos afectos se dice fué también continuación de su amigo, totalmente espronceciano de tono y acentos:

Para nosotros, Jarifa,
no hay amor ya; inútil ruego
pedir que vuelva su fuego
vida a nuestro corazón.
No la volverá: no vuelven
la fe, el placer, la inocencia
ni la blanca transparencia
de la primera ilusión.

En el resto de sus poesías, más personales, podría darse la ternura como uno de sus componentes esenciales. Así en *¡Pobres niños!*,*¡ Villancicos!*, varios de sus *Sonetos* y los «Fragmentos» en que consisten muchos de sus poemas.

Finalmente hay que recordar sus fábulas, cinco según Valera, repetidas de labio o labio, en que late un humorismo muy cercano al que se ha puesto en boga en los últimos años:

Un rey encontró, un día,
a un clérigo manchego que leía.
Saludó el rey, y el cura saludó,
y el rey pasó y el clérigo pasó.
¡Sé urbano y comedido con las gentes
y gozarás mil dichas inocentes!

Su obra poética fué recogida con el modesto título de *Tentativas literarias* en 1864.

Otro «deal amigo», como se complace en escribir al frente de *El Diablo Mundo*, fué el caraqueño Ros de Olano (1808-1887), que desde muy niño ligó su existencia a España y llegó a ocupar un puesto importante en sus destinos. Trasladado a ella a los cinco años, siguió la carrera militar interviniendo al mismo tiempo en la política y la vida literaria. Tomó parte en la guerra carlista desde las filas gubernamentales; participante activo en la revolución de 1854, ministro general en la guerra hispano-marroquí de 1860, en la que ganó el título de Marqués de Guad-el-Jelú, Grande de España por su decisiva intervención en aquella batalla, Caballero Gran Cruz de varias órdenes, mezcló un sentido práctico, que le hizo inventor de un cubrecabezas para el soldado español que casi resistió un siglo, a la imaginación desbordante culpable de que la crítica se inhiba, limitándose a calificarlo de extravagante y poco menos que demente, en especial al referirse a sus obras en prosa.

Valera, que parece haberse encomendado a sí mismo la tarea de revalorizar a este grupo (que resulta atacado como tal grupo, a pesar de que no se estudia así, sino a sus componentes dispersos y mezclados con otros del momento), comenzaba su semblanza crítica afirmando que «merece como poeta lírico muy altas alabanzas» [85] y recuerda que Menéndez Pelayo le alaba no menos.

Los poemas recogidos en su *Florilegio* le muestran cantor apasionado de la naturaleza *(Lenguaje de las estaciones)*, nostálgico, buen versificador de romances, y entre sus temas, la soledad *(«En la soledad»*, cinco sonetos), el exotismo africano *(Kásida)*, y «*La golondrina*» no desdicen en absoluto de su tiempo. Posteriormente a su época juvenil gustó de dar un tono popular a algunos de sus poemas, *Las playeras*, *Sobre el banco*, etc.

También del círculo de amigos de Espronceda se nos aparece una figura que es más conocida por el brillo alcanzado en otras actividades: JULIAN ROMEA, el más prototípico de los actores teatrales de las eras romántica e isabelina. Sin embargo, en su tiempo no despreciaban sus dotes de poeta. Ferrer del Río le incluía entre aquellos que no habían tenido cabida en los «dos meses de tiempo y veinte pliegos en blanco» que le concediera el editor. Posteriormente la crítica valora su obra, menos conocida que el recuerdo de la actuación como actor, y en la que abunda un intimismo que hace que las mejores de sus poesías se orienten hacia su pasión «A Elvira», o sentimientos religiosos, alzándose alguna vez su tono impulsado por un tema patriótico: *A Zaragoza*, *A la guerra de Africa*.

Sus poesías, editadas en 1846, vieron la luz en otro volumen, más ampliado, en 1861. Una amarga cita de Miguel de los Santos abre el volumen, que recoge hasta setenta y cinco composiciones; todas ellas vieron la luz anteriormente en revistas o fueron recitadas públicamente.

Su lectura nos descubre a un poeta suavemente romántico, que adora la poesía de su amigo Espronceda — «el noble amigo que mi amor tenía» —, pero que cuando se enfrenta con un tema común lo hace de muy distinta manera, aunque con algún eco reminiscente. Así, el sol:

Todo te anuncia, ¡oh sol!: de la alborada
las perfumadas auras susurrantes
meciendo la floresta de pasada:
del lucero tan caro a los amantes
la cariñosa luz casi apagada:
y esas de lumbre ráfagas brillantes
que inundan ya la iluminada zona,
las puntas son de tu inmortal corona.
. . . . . .
Y esa extensión que con tu disco ardiente
en luminosa inmensidad abarcas
cruza sereno: y si el clamor doliente,
mientras los días con tus giros marcas,
llega hasta ti de la afligida gente,
seca al pasar las humeantes charcas
de sangre humana, y sigue tu camino,
abandonando el mundo a su destino.

A la luna, *A Elvira*, *Canción*, *La golondrina*, *A un arroyuelo*, *Una lágrima*, figuran entre sus poemas mejores, que a veces se emparentan con la ternura de Enrique Gil y otras se sobrecargan con un especial historicismo, muy personal. Sonetos, armoniosas silvas y sonoros romances le acreditan de buen versificador al que la entrega total al arte de la escena impidieron brillar a la altura que merecía como poeta, sin que esto quiera indicar que no sea un valioso e interesante lírico en este momento en que la poesía brilla a tanta altura.

Enrique Gil

Enrique Gil y Carrasco nació en Villafranca del Bierzo el 15 de julio de 1815, donde vivió hasta los siete años de edad, en que su familia se trasladó a Ponferrada. Allí cursó cuatro años en el Colegio de los padres agustinos, que continuó en el monasterio de Vega de Espinareda, en el seminario de Astorga y en

la universidad de Valladolid, donde estudió la carrera de leyes. Se supone que llegó a Madrid a finales de 1836, y un año más tarde era asiduo concurrente del Parnasillo y acudía a las reuniones del Liceo. Su poema *La gota de rocío* representó para él el triunfo como poeta; a partir de entonces sus actividades como liceísta son incesantes y también colabora en las revistas y periódicos del momento. A causa de una enfermedad hubo de suspender su vida literaria y marchar a Ponferrada de donde trajo escrita una leyenda o cuento, *El lago de Carucedo*, con el paisaje de su infancia como fondo. En 1840 inició su famosa novela *El señor de Bembibre*.

Enrique Gil mantuvo una corta pero estrechísima amistad con Espronceda, amistad que le resultó muy beneficiosa, ya que fueron él y sus amigos quienes le dieron a conocer en el mundo de las letras. Estuvo junto a Espronceda en el lecho de muerte y escribió una elegía que leyó ante su tumba y «que arrancó abundantes lágrimas de los más fuertes corazones...». De su estimación por Espronceda nos quedan, además, diversas alusiones a lo largo de toda su obra. En 1844 Enrique Gil abandonó España para cumplir una misión diplomática. A principios de verano de 1845 cae enfermo de gravedad y ya no abandonó el lecho hasta su muerte, que ocurrida el 22 de febrero de ese mismo año en Berlín.

Estrella que se mueve también en la órbita de un astro más refulgente es la delicada voz lírica de este poeta, al que más de una vez se le ha comparado con la violeta de su composición por la modestia y belleza recatada de su obra. Los asistentes a una de las veladas del Liceo oyeron una tarde, de boca de su admirado Espronceda, un poema de tenue sonoridad, lleno de comparaciones e imágenes que iban directas a sus pechos cargados de sentimentalismo:

Gota de humilde rocío
delicada
sobre las aguas del río
columpiada
la brisa de la mañana
blandamente,
como lágrima temprana
transparente
mece tu bello arrebol
vaporoso.
. . . . . .
¿Eres lágrima perdida
que mujer
olvidada y abatida
vertió ayer?

¿Eres alma de algún niño
que murió...?
. . . . . .
¿O el gemido de expirante
juventud,
que traga pura y radiante
el ataúd?
. . . . . .
¿O de amarga despedida
el triste adiós,
lazo de un alma partida
¡ay!, entre dos?
. . . . . .

«El Español» reproducía el poema pocos días después, lo que no fué obstáculo para que también el «No me Olvides» lo insertara en sus páginas. Gil y Carrasco publicó hasta treinta y dos poesías que nos haya sido posible recoger en tres sucesivas rebuscas que hasta ahora se han efectuado [87] en los ocho años de su corta e interrumpida vida literaria. «En su aspecto de poeta lírico se han venido señalando como características esenciales la melancolía, vaguedad y vaporosidad. Añadamos el sentimiento de fugacidad de las cosas terrestres, con un colorido muy distinto al marinqueño o el calderoniano, pero honradamente repetido en sus composiciones» [88]. Menéndez Pelayo incluyó en las famosas «Cien mejores poesías...» *La violeta* y fijó más de una vez su atención en este lírico y su «subjetivismo incurable».

Además de los títulos citados, queremos mencionar *La niebla*, *Recuerdos de infancia*, *La Mariposa*, *La caída de las hojas*, *El Sil*, *Un ensueño*, *Un recuerdo de los Templarios*, *A Espronceda* y *La palma de los desiertos*, a pesar de la incorrectísima versión llegada a nosotros.

Patricio de la Escosura (1807-1878), al que se suele considerar entre el

círculo de amigos de Espronceda, pertenece menos a él de lo que su formación común podía hacer esperar. Nació en Oviedo, y cursó sus primeros estudios en Valladolid. Pronto se trasladó a Madrid y asistió al Colegio de San Mateo, donde conoció e hizo amistad con Espronceda. Perteneció también a la Sociedad de los Numantinos, a causa de lo cual marchó a Francia. De regreso en España ingresó en la Academia de Artillería. El movimiento esparterista lo lanzó de nuevo a la emigración. Después de terminada la Guerra Carlista se dedicó a la literatura, ostentando también diversos cargos diplomáticos, como el de Comisario Regio en Filipinas y el de Representante de España en Berlín. Desde 1847 formó parte de la Real Academia Española, siendo uno de los creadores de las Academias correspondientes en la América Española.

Una de sus obras, dentro del género «legendario» bastaría, para colocarle entre los poetas representativos *El bulto vestido de negro capuz* que apareció en «El Artista» [89]. Pertenece al género de «cuentos en verso», como *El estudiante de Salamanca*. Consta de cinco partes: *El caminante*, *La prisión*, *El soldado*, *La trova* y *El beso* y se emplean dodecasílabos, intercalándose unas coplas marinqueñas. La poética narración nos presenta un decorado muy apropiado:

El sol a Occidente su luz ocultaba;
de nubes el cielo cubierto se veía;
furioso en los pinos el viento bramaba...

Un bulto, encubierto con un capuz negro, llega ante las murallas de Simancas, se postra y reza. Después le vemos acercarse a la guardia y pedir cobijo de la tormenta. Pasa y al hacer patente su condición de trovador, le hacen cantar los soldados de la guardia. En aquella mañana van a ajusticiar un caudillo de los vencidos comuneros, Alfonso García. Preparado el cadalso, el muchacho del negro capuz permanece al lado del verdugo:

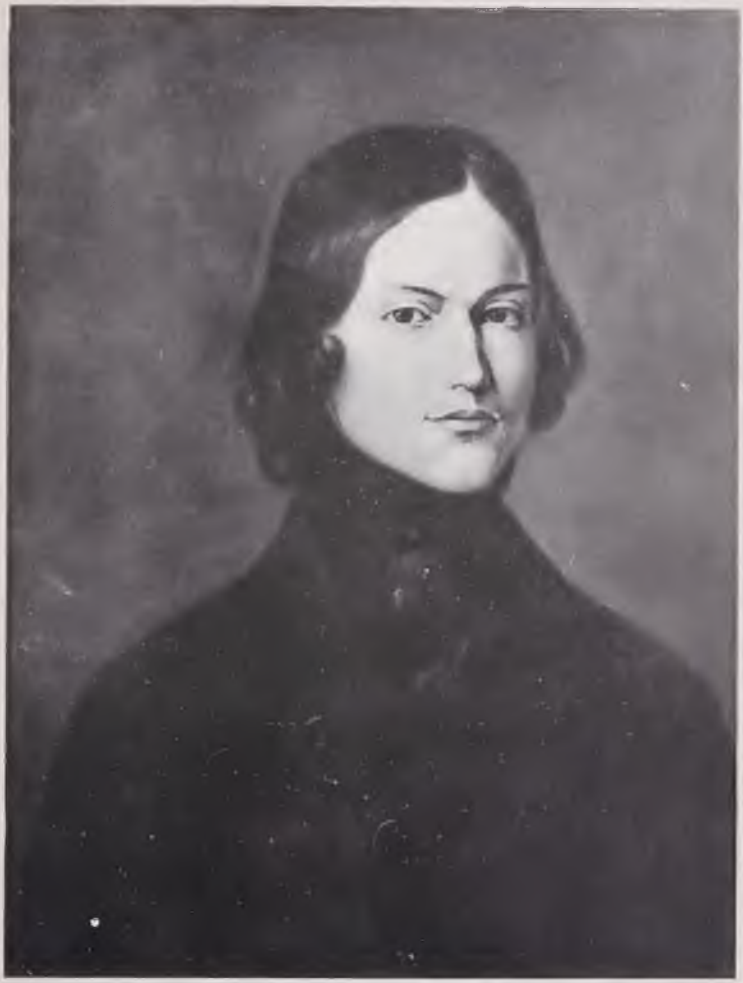
Mas, antes que el golpe descargue tremendo,
veloz cual pelota que lanza arcabuz,
se arroja al cautivo, «¡García!» diciendo,
el bulto vestido del negro capuz.
«¡Mi Blanca!», responde, y un beso, el postrero,
se dan, y en el punto la espada cayó:
terror invencible sintió el jayón fiero,
cuando ambas cabezas cortadas miró.

Gregorio Romero Larrañaga

De Gregorio Romero Larrañaga (1815-1872) se ha dicho que «vive y muere furibundamente romántico» [90]; la primera de estas dos cosas tuvo lugar en Madrid en 1814; en su ciudad natal estudió la carrera de leyes que ejerció toda su vida. Fué también oficial de la Biblioteca Nacional y secretario de Bretón de los Herreros. De joven, capitaneando un grupo de exaltados románticos, asistió a las tertulias literarias del Parnasillo, y en el «Semanario Pintoresco Español», en 1836, aparece su primera colaboración poética muy dentro del más exaltado romanticismo. En el mismo año apareció *El sayón*, «cuento romántico en verso».

Liceísta, interviene en las discusiones y escribe obras dramáticas. Fué director de la «Revista de Literatura y Modas» *La Mariposa* (1839) y colaboró en otros muchos periódicos, entre ellos «El Español». Murió en Madrid en 1872.

En 1841 recogió un volumen — *Poesías* —, las que andaban dispersas en publicaciones periódicas y escritas en los seis años anteriores. En ellas se pueden apreciar las causas del favor de que gozó en su tiempo: los elementos definidores de lo romántico no se amainan ni encubren en ellas: tormentas espanto-



Retrato anónimo de Espronceda que se conserva en la Colección Lázaro, en Madrid.

José de Espronceda, dibujo de Llanta, litografía de Ronchi.

sas, medievalismo, la libertad, «impudor objetivo» en la expresión del dolor, que llega a la voluptuosidad, y, siempre, tristezas:

Del sol las ráfagas
despareciéndose,
la sombra ocúltalas
en su capuz.
Sólo entre móviles,
nieblas fantásticas,
luceros débiles
quiebran su luz.

Momentos plácidos,
horas dulcísimas,
que en sueños célicos
nos consoláis,
huid, que al ánima
llorosa y tímida,
en vez de júbilo
tormento dais.

La noche de tempestad, *La demanda de frontero* — en fabla —, *El aventurero* — de clara estirpe espronceadiana —, *La tumba de mi madre*, *Mi bosque solitario*, *Un sueño de otro sueño*, son los títulos de algunos de los poemas del libro, ya por sí bastante reveladores.

En 1843 publica sus *Historias caballerescas españolas*, que recogía tres leyendas, de inspiración nacional.

Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883) es otro de los poetas más representativos, aunque su obra no sea muy extensa ni llegue a la altura de otros líricos. El «melancólico poeta», como Valera lo califica, vivió holgadamente y siguió los rumbos de la diplomacia y la política. Su obra literaria queda reducida a los años de juventud, una juventud exaltada y romántica. En 1840 publicó sus *Ensayos poéticos*, con título tan modesto como la aclaración que da en el prólogo: «Ni son un libro ni pueden ofrecerse como tal». *El árabe*, *El harén*, *A la noche*, *La libertad*, *La muerte*, *Sepulcros y misterios* son títulos que descubren toda su temática. Con frecuencia, un sentimiento de hastío cruza por sus estrofas:

El amor encantó mi existencia;
en la copa de flores bebí,
y la vida anhelé en mi demencia
porque un cielo miraba ante mí.

Todo huyó y entre nubes advierto
solitaria mi vida pasar
cual arena del triste desierto,
cual la azul superficie del mar.

Un tipo de octava en agudos usada por él preferentemente llegó a recibir la denominación de «bermudina», como ya hemos tenido ocasión de recordar. En reciente estudio sobre este olvidado poeta concluye Josefina García Aráez que «es uno de los poetas más arrastrados por el torbellino romántico, tanto en las formas como en los temas y pensamientos» [91], y advierte lejanos inspiradores a Ossian, Byron y Víctor Hugo, mientras, más próxima, proyecta su eco sobre él la voz de Espronceda.

Otro tanto podría decirse de su hermano José, al que apenas se cita hoy y que desde las páginas del «Artista» ejerció magisterio crítico, cuya obra en prosa o verso no se ha recogido en libro y apenas es conocida más que por las muestras que Ochoa recogió en sus *Apuntes para una biblioteca:* la novelita *Los dos artistas*, cuyos protagonistas son Velázquez y Cervantes, el relato subjetivista y fantástico *Alucinación* y los poemas *El día de difuntos*, *Una estrella misteriosa* y *El peregrino*.

El primero de éstos gozó de enorme popularidad en su tiempo. Fácil es de comprenderlo sólo con la lectura de los primeros versos:

Noviembre empezaba, la tarde era fría,
las nubes se alzaban cual negro vapor,
por entre los pinos el viento gemía
al lejos silbando con grito de horror.

Las hojas marchitas que arranca la brisa
ruedan entre polvo con triste gemir,
y mágicas danzas, fantástica risa,
imitan sus vueltas, su duro crujir...

El paseo del poeta por el cementerio le conduce a la meditación:

¡Si fuese cierto que en la tumba fría
convulsivos los muertos se agitasen,
y en continuos esfuerzos noche y día,
noches y días de furor pasasen!...

El padre Blanco, a quien desagradaba esta «danza de los muertos», como él dice, no recoge cuanto de representativo tiene este lírico, que conduce su meditación acerca de la vida de ultratumba a pensar en el regreso del muerto al escenario en que vivió, como un precedente de uno de los mayores éxitos dramáticos de Thornton Wilder:

¡Si pudiera, cuando todos
duermen con sueño profundo,
volver solitario al mundo
donde la vida gozó!
¡Apoyar los secos codos
en la mesa carcomida
del cuarto donde su vida
por tanto tiempo pasó!
¡Abrir el libro empolvado
que tanto le entretenía
el cajón donde tenía
mil objetos que mirar...!

Pero ni siquiera le ofrece este consuelo. El poema adquiere acentos que sólo hemos oído antes en Poe: Nada de eso le es posible. Ese sueño no tiene ninguna posibilidad:

Sólo del gusano suena
el tardo duro roer;
de un insecto el ronco vuelo
en la hueca tumba helada,
o de la lluvia pesada
el compasado caer.

La desesperanza infinita del *Cuervo*, del atormentado poeta de América, está latente en este poema, totalmente olvidado hoy, pero que gozó de una popularidad paralela a la de los poemas de Espronceda. Quizá su exageración romántica o el no haberse publicado en libro sean igualmente responsables de tal olvido.

Juan de la Pezuela, conde de Cheste (1808-1908), nació en Lima en 1809, pero pronto fué traído a España y estudió en el colegio de San Mateo, dirigido por don Alberto Lista. Fué condiscípulo y amigo de Espronceda y de los luego famosos literatos que concurrieron a aquel centro. Fué capitán general en Madrid, en 1848, y gobernador militar de Puerto Rico (1849) y Cuba (1853). Desde 1845 fromó parte de la Real Academia Española de la Lengua, de la que fué director desde 1875. Murió en Madrid en 1908. A la educación recibida hay que atribuir el suave liberalismo, y el no menos suave romanticismo de su poesía. Amante de las grandes obras literarias empleó gran parte de su actividad en traducir *La Divina Comedia*, *Los Luisiadas*, *La Jerusalén libertada*. *Orlando furioso*, que fueron discutidas por las libertades del lenguaje que se tomó en algunas ocasiones al verter la obra elegida al verso castellano.

Sus poesías líricas son de un erotismo refrenado y gusta de la sencillez en los sentimientos y en la exposición. Amigo de Espronceda se vió muy influído por su estilo poético mientras aquél vivió. «Al morir este último no vuelve a imitar sus versos ni a seguir su estilo», ha escrito su biógrafo [92].

Antonio García Gutiérrez (1813-1884), gran dramaturgo del romanticismo, ha visto amortiguada su valía de lírico por el brillo de las candilejas. Nació en Chiclana, provincia de Cádiz, y en esta última ciudad cursó estudios de bachillerato. Pasó luego a Sevilla, donde comenzó la carrera de Medicina. Huyó luego de su casa y se alistó en filas, en las que aún permanecía cuando estrenó su famosa obra *El Trobador*. En Madrid concurrió al Parnasillo. El triunfo rotundo de su obra hizo que se dedicara principalmente a las letras aunque desempeñó también diversos cargos diplomáticos en Inglaterra, Génova, Bayona, etcétera. Residió en América cinco años. Fué director del Museo Arqueológico y académico de la Española desde 1862. Murió en Madrid en 1884.

En 1840 publicó sus *Poesías*, que revelan a las claras sumisión a la temática del momento: *La despedida del cruzado y Los dos rivales*, «cuento» al modo de *El estudiante de Salamanca*, de desarrollo, polimetría y sentimiento, hacen lamentar lo breve de su obra lírica. Otro volumen, *Luz y tinieblas* (1842) no da ninguna nota distinta a su libro anterior. Poeta amoroso, de ternura suave, apenas cruzada por la melancolía de la época, es una de sus mejores poesías la titulada *La noche de verano:*

Hermosa noche, como el alma mía
oscura y melancólica... ¡salud!
. . . . . .
Venid y suspirando mansamente,
céfiros de la noche, susurrad,
y por el vago y silencioso ambiente
los ecos de mis quejas derramad.
Venid... pero en silencio voluptuoso,
tréinulos, sin murmullos y sin voz,
mientras dormita el mundo perezoso
en breves sueños de ilusión veloz.
. . . . . .

Pedro de Madrazo (1816-1898) es otro nombre representativo de la época, que aplaudió con entusiasmo su obra. En las reuniones del Liceo nos ofrece una gallarda estampa recitando sus poesías, con un fondo musical, novedad que introdujo y gozó de extraordinario aplauso. Como expresó el Conde de Casa Valencia al escribir la necrología del poeta por encargo de la Real Academia Española, «cuando acertaban a juntarse un compositor inteligente y un inspirado poeta, resultaba muy amena la reunión de la poesía de la música con la armonía de los versos» [93].

Nació en Roma, de familia que ha dejado su apellido bien afincado en la historia de nuestra pintura, y se educó en el Seminario de Nobles; luego siguió en Valladolid la carrera de Leyes. Colaboró en diversas revistas y periódicos de la época y fundó, en unión de Eugenio de Ochoa, *El Artista*, a que es indispensable referirse al historiar este período. Fué académico de la Real Academia de la Historia desde 1861, y de la de la Lengua desde 1881. Ostentó también el cargo de director del Museo de Arte Moderno. Su poesía, si no brilló a gran altura, no por ello es de despreciar. Su romanticismo se encauza más por la capacidad sentimental que por la tendencia escenográfica. Valera hablaba de «cierta mística gravedad que tal vez les presta a sus poesías peculiar hechizo».

Con fondo de *El último pensamiento*, de Weber, recitaba:

...plácida extiende la luna su plata en el mar.
Suena lejana
feble campana
dulce el sonido de paz nos convida a dormir;
solo entre tanto
con mi llanto,
no hay más gemido en la tierra que mi hondo gemir.

Dos meses antes de su muerte aún compuso una de sus poesías más difundidas, la que tituló *El ángel de la Guarda.*

El Duque de Rivas

El Duque de Rivas es otra de las figuras señeras del romanticismo español. Menos exaltado que Espronceda o Arolas, menos tierno que Enrique Gil, menos prolífico y colorista que Zorrilla, reúne características de todos ellos y hay que asignarle papel fundamental en la difusión y aceptación de la tendencia.

Ángel de Saavedra Ramírez de Baquedano nació en Córdoba el 10 de marzo

de 1791. Estudió en el Seminario de Nobles (1805), de Madrid. Su afición a las armas hizo que a los dieciséis años fuese nombrado alférez de la Guardia de Corps. Tomó parte en la Guerra de la Independencia y fué herido, tomando motivo de este episodio vital para uno de sus mejores romances. En Cádiz conoció a Quintana, quien influyó en su vocación literaria tanto como Alcalá Galiano, de quien se hizo inseparable. Sus ideas liberales le hicieron enfrentarse con Fernando VII y fué uno de los diputados condenados a muerte por haber votado la incapacidad del monarca en los agitados y revolucionarios días de 1823. Hubo de marchar a Londres, donde permaneció dos años, y luego a Italia. Cinco años estuvo en Malta, donde su amistad con el literato inglés John Hockham le hizo cufrascarse en Byron y Walter Scott. A partir de entonces, el Duque de Rivas, que ya había iniciado marcha personal por este camino, se contó entre los más acendrados románticos, y en su estancia en Orleans, al lado de Galiano, concibió parte de su obra más importante. En 1834 volvió a la patria, heredó el título nobiliario por muerte de su hermano y atemperó sus ideas liberales, lo que le obligó de nuevo a exilarse a Gibraltar y a Lisboa. A su regreso intervino en política y ostentó los cargos de embajador en Nápoles, París (1859), presidente del Consejo de Estado (1863) y director de la Academia de la Lengua, cargo que ocupaba cuando murió en Madrid el año de 1865.

En su obra no se libra en un principio de la influencia neoclásica de Meléndez Valdés, en que había sido educado: «algunos romances de este primer período y más aún el bonito poema *El paso honroso*, pueden ya tenerse por románticos, aunque el romanticismo no hubiere aparecido aún»[94]. Sin duda, al hacer la anterior afirmación se refería Valera a que evoluciona luego hacia el romanticismo, como pone de manifiesto en la leyenda en verso *El moro expósito* (1834), en sus *Romances históricos* (1841) y en su drama *Don Alvaro o la fuerza del sino* (1835), ejemplo típico del teatro romántico.

El *Paso honroso* se sirve del mismo tema que Maury para su *Esvero y Almedora*, pero con mayor sencillez argumental y un acercamiento al modo pintoresco que le daría el éxito en los *Romances históricos*, todavía no en la forma estrófica de éstos, sino en octavas reales, siguiendo las normas clasicistas.

Momento crucial para la poesía de Rivas es su destierro. Ya en el barco que le conducía escribió algunos poemas, uno de ellos perdido en una revista extranjera hasta su muy reciente exhumación. *Super flumina*, *A las estrellas* y *El desterrado*, son los títulos de los tres poemas compuestos a bordo del *Francis Freeling*. El tono es todavía clasicista, aunque el sentimentalismo predomine:

Por las desiertas olas
en extraño bajel, ¡tristes!, huyendo
de las amadas playas españolas
y del hado tremendo,
íbamos desdichados,
en lágrimas y en penas anegados...

En Londres, Malta y Francia le permitió la emigración atender a su vocación literaria. En la primera trabajó en su *Florinda;* en Malta, la amistad con John Hockham Frere, fué muy beneficiosa para el desarrollo de su personalidad literaria y allí mismo dió comienzo a *El moro expósito*. El *Don Alvaro*, alguno de los *Romances* y varias poesías de menor aliento fueron escritas en Francia. *El moro expósito* o *Córdoba en el siglo décimo* encabeza todo un desfile de narraciones históricas en verso, en que tan pródigos fueron los poetas románticos. Ya hemos hablado del prólogo, que apareció en la edición de París, de 1834, y en que Alcalá Galiano lanzaba anónimamente su «manifiesto».

Los *Romances históricos* forman entre lo más logrado de su producción. De igual modo que al *moro expósito* había antecedido un prólogo doctrinario, aquí el autor adelanta una defensa de tan española y tradicional expresión poética,

se extraña de que en una época como la que vivía, en que la poesía ha roto estrechos moldes y abandonado imitaciones serviles no se cultive más, hace la historia del romance y concluye exhortando a los poetas «a volverlo a su primer objeto y a su primitivo vigor y enérgica sencillez, sin olvidar los adelantos del lenguaje, del gusto y de la filosofía».

La vuelta deseada y *El Sombrero*, probablemente inspirados en una anécdota conocida por el autor; *El Conde de Villamediana*, sobre el novelesco poeta de la Corte de Felipe IV y su misteriosa muerte; *Don Alvaro de Luna*, y *Una antigualla de Sevilla*, que cuenta la tradicional y peregrina justicia hecha por Pedro el Cruel, o el Justiciero, en la ciudad del Betis; *Un embajador español*, con un hecho tomado de la historia de Carlos VII de Francia; el conocidísimo *Un castellano leal; Una noche en Madrid en 1578*, sobre el no menos novelesco Antonio Pérez; *El alcázar de Sevilla*, *El fratricida*, *Recuerdos de un grande hombre*, de tema colombino, *La Buenaventura*, etc., figuran en el interesante grupo de narraciones en verso.

En la estampa psicológica de Rivas no hay que olvidar su aptitud y condiciones de pintor, que nunca llegó a descuidar totalmente, presentándose a los certámenes anuales de las Exposiciones oficiales. En su obra aparece con frecuencia una visión colorista plástica:

Del invierno aterido triunfadora,
sus galas ostentando y sus adornos,
reinaba la apacible primavera;
en llanos y montañas el favonio
agitaba encendidas amapolas,
dulces tomillos y gallardos olmos;
entre verduras y matizadas flores
se deslizaban plácidos arroyos
que antes fueron carámbanos innobles
y fundidos después, torrentes roncos:
cuando de mayo al ilustrar la Aurora
cumbres azules y celajes rojos,
de las hueras campanas el estruendo
que retumbando por los valles hondos
una bóveda inmensa de zafiro
llenaba toda con sus ecos solos...

cuando no la «composición» propia de un cuadro de historia de los que el postromanticismo hizo el modo inexcusable de presentar y consagrar a un pintor. Véase éste, que podría titularse «Felipe II y la Princesa de Eboli»:

En su magnífico estrado,
¡cuán gallarda, cuán hermosa
brilla la persona ilustre
de doña Ana de Mendoza!
De seis candelas de esperma
que un candelabro coronan,
do recorta y abrillanta
la luz cinceladas hojas,
al resplandor aparecen
su tez de nieve y de rosa,
de oro puro sus cabellos,
claros luceros sus joyas.
Sentada en un taburete
el brazo ebúrneo coloca
en un velador cuadrado,
que cubre persiana estofa
y en que matizadas flores
dan al ambiente su aroma,
en vasos de porcelana
de extraño barniz y forma.
Enfrente de la princesa,
en un sillón de caoba,
de los primeros acaso
que se usaron en Europa,
está Felipe Segundo,
procurando a toda costa
de amable y franca dulzura
dar el aire a su persona.

Posiblemente haya sido Azorín el primero en resaltar e insistir en la visualidad plástica del Duque de Rivas: «El duque de Rivas era un pintor. Su obra literaria es la de un pintor. Ama Saavedra el color, el contraste de los colores. En sus *Romances* se complace en describir menudamente los muebles, los trajes, el aspecto de la calle y de la campiña. Contrastes de luz y de sombra, contrastes de colores...». Y cita el juego de roja luz y de tinieblas en la noche de Montiel

que va a decidir el destino de los dos Trastámara. Pero, con ser esto mucho, aún es más interesante otra observación: «El duque de Rivas es un artista que ve la vida en un solo plano, de un modo no evolutivo, no dinámico, sino estático. Todas sus obras son visiones de un solo momento, o bien series de momentos independientes» [95].

Castizo como el que más, bebiendo en fuentes nacionales y volviendo el romanticismo exportado a lo que habría podido ser si solamente se hubiera originado con el movimiento interno que Peers llamaba «renacimiento romántico», el Duque de Rivas es uno de los más importantes poetas del siglo XIX. Probablemente una de las razones de su valor esté en no alejarse demasiado por el camino de la fantasía y amarrar sólidamente sus inspiraciones líricas a recuerdos y experiencias personales. Recordemos que la fantasía romántica del Faro de Malta exagerando el paisaje nocturno y tempestuoso, concluye con un parangón con la calma de un amanecer tranquilo, en Córdoba, cuando los rayos del naciente sol doran el ángel dorado que corona la torre de la catedral cordobesa.

José Zorrilla

José Zorrilla y del Moral nació en Valladolid en 1817. Estudió en su ciudad natal las primeras letras y luego en Toledo y Valladolid la carrera de Leyes. Breves estancias en Madrid le animaron a abandonar a sus padres, venir a Madrid y dedicarse a la poesía. Se dió a conocer como poeta en el entierro de Larra, en que leyó una composición suya que conmovió y entusiasmó a los concurrentes. Desde entonces fué ya una figura literaria considerada. En «El Artista» había aparecido ya anteriormente su firma con un cuento *La mujer negra o una antigua capilla de Templarios* y algunas poesías: *El Canto a Elvira*, *El trovador* y *El contrabandista*. Comenzó a colaborar en «El Porvenir», que apareció el 1 de mayo del mismo año, también con un cuento y alguna poesía, y de allí pasó a «El Español» donde publicó gran número de poemas, que al finalizar 1837 ya se encontraban reunidos en un volumen — *Toledo*, tres «orientales»; *La tarde de otoño* —. En ello, no falta el romanticismo fantástico y truculento.

Cada puerta ojival cóncava y hueca,
entre su red de góticas labores
una osamenta descarnada y seca
dibuja entre fantásticos colores.
Cada verja una hilera de esqueletos,
cada capilla un antro de vampiros,
que columpian y doblan los objetos
que lanzan ayes, cantos y suspiros.
Cada ventana una abrasada boca
que, abierta en espantosa carcajada,
apenas el relámpago la toca
respira una sulfúrea llamarada.

En estos tres tomos primeros de sus poesías ya se revelaba su extraordinaria facilidad de versificación. En ellos están, también, algunas de sus mejores y más difundidas poesías líricas, así como piezas del género en que iba a ser maestro: las leyendas o tradiciones: *A buen juez, mejor testigo*, *La sorpresa de Zahara*, *Para verdades el tiempo y para justicias Dios*, etc.

Muy joven casó con una viuda — el 22 de agosto de 1839 —, Matilde O'Reilly, bastante mayor que él y fué muy infortunado en su matrimonio. Continuó publicando en la prensa y coleccionando en tomos sus poesías. Uno de los más importantes, el séptino (1839), incluye *El Capitán Montoya*, *Vigilia*, *Misterio*, *A la luna*, *Ira de Dios*. También por este tiempo inició su obra de dramaturgo que había de situarle al par con los grandes autores clásicos.

A los volúmenes de poesías se unieron los cinco que llevan por título *Cantos del trovador* y en cuyo prólogo «la dulzura de nuestra lengua y de nuestra versificación llega a su grado más alto» [96].

Venid a mí, yo canto los amores,
yo soy el trovador de los festines;
yo ciño el arpa con vistosas flores
guirnalda que recojo en mil jardines:
yo tengo el tulipán de cien colores
que adornan de Stanbul en los confines,
y el lirio azul incógnito y campestre
que nace y muere en el peñón silvestre.

La princesa doña Luz, *Historia de un español y dos franceses*, *Margarita la Tornera*, figuran en esta colección. Lanzado ya al éxito en el teatro con *El zapatero y el Rey*, *Sancho García*, *El puñal del Godo*, *Don Juan Tenorio*... no por eso descuidó su género narrativo favorito y en 1844 aparecieron *Recuerdos y fantasías*, y al año siguiente *La azucena silvestre*, y otro volumen, en uno de cuyos poemas, *Un testigo de bronce*, aparece uno de los más exagerados juegos polimétricos de nuestro romanticismo. El que empieza:

Ve *tarda*
que *sube:*
va *tinta*
lento *roja*
soplo *pinta*
blando *y da*
dando *al cielo*
va. *fulgores*
Parda *y al suelo*
nube *calor.*

En 1855 emigró a Méjico, «por razones que a nadie importan, me fuí el 55 a América por pesares y desventuras que nadie sabrá hasta después de mi muerte, con la esperanza de que la fiebre amarilla, la viruela negra o cualquier otra enfermedad de cualquier color, acabaran oscuramente conmigo en aquellas remotas regiones» [97]. Fué recibido con admiración y protegido por el emperador Maximiliano, de quien fué poeta palatino y director del Teatro Nacional, creado entonces y que se abrió al público con *Don Juan Tenorio*. Pasados diez años Maximiliano le pensionó para que volviera a España a ser su cronista; al desembarcar en Barcelona fué recibido en apoteosis.

Publica, pero no supera su obra anterior. Los *Ecos de las montañas* (1868) son «de lo más flojo que el poeta escribió» [98]. No por eso decaía su ánimo. Un largo poema, *La leyenda del Cid*, comenzó su publicación por entregas en 1882. En ella hay trozos de su mejor época, como aquel en que revela los motivos de donde extrae sus relatos, o sirven para que alce el vuelo de su inspiración:

el son más débil, más fugitivo,
me presta el tema, me da el motivo
de una plegaria o una canción.
Y en una peña desencajada,
en la cruz puesta sobre un camino,
en una torre desvencijada,
en el murmullo del mar vecino,
en los escombros de un monasterio,
en la flor única de un cementerio,
en el arranque de un puente hundido,
en el fragmento de una inscripción;
en algo móvil que no haga ruido,
en algo oculto que dé un sonido,
en algo ha mucho puesto en olvido,
fundo una historia...

Tuvo muchos honores, aunque vivió en una continua penuria económica que le obligó a escribir sin descanso y a vender sus obras por poquísimo dinero. En 1882 ingresó en la Real Academia de la Lengua y el 31 de mayo de 1885 leyó su discurso totalmente en verso, en 1889 fué coronado en el Liceo de Granada bajo la presidencia del Duque de Rivas y el 21 de junio, acuñándose una medalla conmemorativa, se le otorgó la Gran Cruz de Carlos III. Zorrilla murió en Madrid el 23 de enero de 1893.

El padre Arolas

Otra personalísima figura dentro de nuestro romanticismo es el escolapio Juan Arolas, dotado de una imaginación que descuella por su exaltada fantasía en un tiempo en que una fantasía exaltada era normal.

El padre Arolas nació, en Barcelona, el 20 de junio de 1805, pero a los nueve años se trasladó con sus padres a Valencia, donde residió la mayor parte de su vida. En 1814 entró en el Colegio Andresiano de las Escuelas Pías y cursó estudios en él hasta 1819 en que ingresó en la Orden. En Peralta de la Sal, donde fué a cumplir el noviciado, comenzó a escribir sus primeros versos, ya de un encendido romanticismo. A los dieciséis años, cumplido el noviciado, marchó a Zaragoza a estudiar Filosofía y luego Teología en la Real Escuela Pía de Valencia. Fué catedrático de Latín y Sintaxis en la misma escuela y en la Normal de Valencia. Colaboró en diversos periódicos y revistas, especialmente «El Fénix» y «La Psiquis», de esta ciudad, y el «Constitucional» de Barcelona, fundando el también valenciano «Diario Mercantil». Murió Arolas en plena juventud, después de haber pasado sus últimos años presa de enajenación mental, el día 23 de noviembre de 1844, «soñando con sus deleites y grandezas orientales».

Nada más en contraste que la vida y la obra de este poeta. De la celda conventual a los palacios de su Oriente imaginado, de su voto de castidad a la elaboración de sus *Cartas amatorias*, de su ambiente en un convento provinciano a un mundo vastísimo, rico en colores, sensaciones y movimientos. En este contraste se ha visto más de una vez el choque de las dos fuerzas que le condujeron a la insania.

Porque una de las características de su orientalismo es ser producto de su propia mente. Si se encuentran huellas de lecturas de Hugo, Byron o Lamartine entre los extranjeros, o del Duque de Rivas y Zorrilla entre los nacionales, no son lo suficientemente profundas y abundantes para levantar la traza de sus edificaciones fantásticas, sino apenas una apoyatura para dar suelta a su propia imaginación. Hay que pensar en Rubén, en Lord Dunsany, en Poe, en no se sabe qué extraña y rutilante poesía, si no hubieran existido en la mente de Arolas los hitos conductores de una escuela poética que le ofrecía un «escape» orientalista y fantástico, al tiempo que las reglas de su orden le constreñían a una vida privada de la menor salida hacia aquellas lucubraciones. No faltan en éstas las de tono erótico, apasionado y lánguidamente sensual, que han hecho discutir si tenían base real aunque sólo fueran en un platonismo calasancio y decimonónico. Creemos, con Valera, que importa poco «averiguar si Arolas amó o no, durante su noviciado, a una determinada mujer, y si se puede o si se debe descubrir o fantasear la peregrina historia de estos amores, cuya malaventura encerró al galán en una celda de las Escuelas Pías» [99].

El culto y fino crítico se inclina a creer que Tibulo, Ovidio y Garcilaso tienen tanta parte en este erotismo como Byron pudo tenerlo en su orientalismo. Es decir que la bullente imaginación del poeta apenas necesitaba una sugestiva frase para crearse mundos propios. Él mismo, si no lo dice creemos da a entender que la «fértil y risueña huerta de Valencia» es el paisaje que amplifica

y transforma con brochazos de gayo colorido «enriqueciéndolo y poblándolo todo con una fauna y una flora exóticas, abundantes e intertropicales: leones, tigres, elefantes, pájaros de vistosísimas plumas, airosas palmeras, aromáticas flores y delicadas frutas, como por acá no suelen verse ni saborearse».

La leyenda *La sílfide del acueducto* se publicó en Valencia en 1837, firmada con las iniciales J. A. y se refiere al acueducto del monasterio de Portaceli. La leyenda cuenta un drama amoroso: Un joven, de modesto origen, se ve obligado a tomar hábito en la cartuja de Porta Coeli, contrariando así sus amores con la noble Ormesinda. Ella consigue penetrar en el monasterio en una noche de horrorosa tormenta, y vive oculta en su celda. Cuando el idilio se descubre, Ormesinda es condenada a tomar veneno, y Ricardo es sepultado en un calabozo. En la escena final, el padre de la muchacha llega al monasterio en el momento en que una comitiva fúnebre conduce a su última morada al cuerpo de Ormesinda, y enloquecido lanza maldiciones contra la cartuja y da muerte al prior.

Sé más feliz que yo, *El encanto*, *La cita*, *El ángel del Señor al hombre después de su caída*, *Los amores de Semíramis*, *La odalisca*, *Las tranzaderas*, *Canción de Alí* figuran entre las mejores de sus poesías, que desde sus días suelen agruparse de acuerdo con cuatro grandes grupos de temas: religiosas, amatorias, caballerescas y orientales.

Anunciador de Rubén:

¡Quien tuviera para ti
minas de diamantes duros,
zafiros de color puro,
celestial;
pieles de manchado tigre,
mil ciudades, mil honores
y mil negros pescadores
de coral!

¡De Delhi las maravillas,
de los reyes el tesoro,
trípodes de nácar y oro
rutilantes
con las frutas que se crían
de Damasco en los confines
y purpúreos palanquines
y elefantes!

(Canción de Alí.)

Cuando no, por la suavidad vaga de sus sentimientos se aproxima a Bécquer, como en alguna estrofa de su popularizada poesía *Sé más feliz que yo:*

Sobre pupila azul, con sueño leve,
tu párpado cayendo amortecido,
se parece a la pura y blanca nieve
que sobre las violetas reposó...

Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), nació en Puerto Príncipe y allí pasó su juventud. Se trasladó a España con su madre, en 1836, y fijó su residencia en La Coruña. Desavenencias familiares la hicieron dirigirse a Sevilla, donde vivía un hermano y publicó en varios periódicos de esta ciudad composiciones que firmaba *La Peregrina*. Su vocación era tan fuerte que cultivó la poesía casi desde niña. En 1840 se estableció en Madrid, continuó sus colaboraciones en revistas y publicó un libro de versos: *Poesías* (1841), que se abre con el bello soneto, *Al partir*. En 1845 el Liceo Literario y Artístico de Madrid convocó un certamen para premiar un poema enalteciendo un rasgo de clemencia de la reina. El resultado fué otorgar el premio al presentado por Felipe Escalada y un accésit a la señorita Avellaneda. Pero la sorpresa fué grande al saberse que el primer nombre había sido utilizado también por ella para poder presentar dos composiciones. Tuvo gran repercusión este éxito y se celebró un acto público en que el infante don Francisco ciñó una corona de laurel en las sienes de la poetisa. En agosto de 1846 contrajo matrimonio, quedándose viuda el mismo año, cuando ambos esposos se hallaban en París. Sus *Elegías*, que figuran entre lo mejor de su obra, recogen su estado de ánimo en este momento. En 1851 apareció una segunda colección de sus poemas, añadiendo a la edición anterior *La noche de insomnio y el alba*, *El genio de la melancolía*, *El Miserere*, *El Cántico*, *La luz*,

etcétera. Casada de nuevo en 1855, marchó el matrimonio a Cuba, cuatro años después, en busca de clima favorable para la salud del marido. La acogida que le ofreció la isla natal fué apoteósica y culminó en la coronación celebrada el 27 de enero de 1860 en un teatro de La Habana. En este tiempo desplegó una gran actividad literaria, fundó el «Album Cubano de lo Bueno y lo Bello» y colaboró en periódicos y revistas. Unos años más tarde, fallecido su segundo esposo — octubre de 1865 — regresó a España, donde residió hasta su muerte, que tuvo lugar en Madrid, en 1873, eclipsado ya el brillo de sus días de popularidad y gloria, casi totalmente olvidada. Poeta siempre, a esta etapa de su vida pertenecen poesías como *Soledad del Alma*, todavía de firme andadura lírica.

Mucho se ha discutido — prueba de su valía — si la Avellaneda debe recogerse en la literatura cubana o en la española. En este litigio hay quien ha abogado resueltamente por su españolismo, como lo hizo Menéndez Pelayo: «...aunque sea honra imprecedera de América por su origen, pertenece enteramente a Europa por su educación y desarrollo, y ocupa con justicia uno de los primeros lugares en el parnaso español de la era romántica...» [98], mientras que desde su isla natal se alzan voces que reclaman resueltamente a la poetisa para la historia de sus letras patrias, recalcando lo que con vocablo al uso podríamos llamar su «cubanidad». Tal es la del historiador Juan José Remos: «No compartimos este criterio: creemos, que por el contrario, la Avellaneda jamás dejó de amar su tierra natal, y que a pesar de los éxitos felices que le brindara España y su unión a dos militares hispanos, ella alentó siempre en su corazón un cariñoso recuerdo para Cuba y sus compatriotas, como hubo de patentizarlo en poesías en que ese afecto está expresado con innegable elocuencia» [100]. Anota seguidamente el literato cubano la persistencia con que en sus poesías se reitera el amor hacia el suelo natal. Recuerda para ello las poesías *Al partir*, el romance *La vuelta a la patria*, o el poema con que cerró su colaboración el «Album Cubano», en que exclamaba:

¡Oh hijas bellas de Cuba! ¡Oh hermanas mías!
Que aquí término el cielo ponga a mis días,
y aquí el sonido
postrero de mi lira vague perdido.

El agudo y diplomático ingenio de Valera soslayaba la cuestión con frase que no negaba la inclusión de Tula en las letras hispanas, sin por ello eliminarla de un panorama cubano, haciendo observar que si la eliminamos de nuestra literatura — y más concretamente, afirmamos ahora, de nuestro romanticismo — «el cuadro quedaría incompleto». Valera concluye: «Tuvo y tiene capital importancia entre nosotros. No es meramente regional, sino universal y central su gloria. Cuantos son hoy los pueblos donde se habla y se escribe la lengua de Castilla, pueden y deben envanecerse de esta mujer, estudiar y admirar sus escritos. Si exceptuamos a Santa Teresa, jamás hubo en España mujer alguna que compitiese con ella escribiendo» [101].

Este juicio admirativo, eco próximo del que gozó en Madrid y Cuba en los días de sus glorias, llegó hasta nosotros en la reposada crítica de Menéndez Pelayo que veía en ella, precisamente, el lado femenino que algunos querían negarle cuando para exaltar su valía no se les ocurría otra cosa que repetir la troquelada frase: «Es mucho hombre esta mujer». Y al destacar este aspecto dejaba de sobra cimentado el carácter y valor de su lírica. Escribía así:

«Lo que la hace inmortal, no sólo en la poesía lírica española, sino en la de cualquier otro país y tiempo, es la expresión, ya indómita y soberbia, ya mansa y resignada, ya ardiente e impetuosa, ya mística y profunda de todos los anhelos, tristezas, pasiones, desencantos, tormentas y naufragios del alma femenina» [102].

En esta variedad de pasiones y sentimientos albergados por sus versos se han señalado ya, desde los primeros estudios en torno a su lírica, tres direcciones

fundamentales: la que abarca toda la gama erótica, la que alienta hacia el amor divino y la que expresa su entusiasmo por el arte de la poesía a que se entregaba con pasión de la enamorada.

La cuerda erótica del arpa de «Tula» vibró en todos los tonos. Desde el amor balbuciente, «indeterminado, sin objeto aún», hasta el que pasando por todas sus fases, se halla en la cima de su satisfacción, o por el contrario sufre la humillación y la burla. Valera [103] estimaba que ni Espronceda ni Musset la superaban en lo fervoroso y sincero de la expresión cuando se entregaba a este género de poesía.

En el poema *A él* recoge la indefinible sensación amorosa, previa a la fijación en sujeto, en versos que recuerdan las redondillas tenoriescas de la popular «escena del sofá»:

Mi alma — que el campo enajena —
se agitaba en vago anhelo,
. . . . . .
y de la oveja el balido,
y el cántico del pastor,
y el soñoliento rumor
del ramaje estremecido...
¡todo me hablaba de amor!

Mientras *Amor y Orgullo* recoge la sumisión al amor, doblegando el orgullo, en que increpa a su corazón:

— ¡Mísero esclavo de tirano dueño:
tu gloria fué cual mentiroso sueño,
que con las sombras huye!
Di ¿qué se hicieron ilusiones tantas
de necia vanidad débiles plantas
que el aquilón destruye?

pasa luego a las lamentaciones del despecho, y la irrefrenable alegría ante la sospecha de la presencia del amado, apagada por el desdén:

...cual el murmullo
de humilde arroyo al ruido del torrente;
que cuando amor tan imperioso grita,
razón y orgullo a su placer sofoca,
y al corazón turbado precipita,
cual bajel sin timón, de roca en roca.

La poesía religiosa de la Avellaneda alcanza acentos profundos, aunque estamos de acuerdo con Remos en que no puede calificarse como poesía mística, porque en ella «no se advierte esa confusión íntima y absoluta del espíritu devoto con la Suprema Causa, que es lo que sintoniza el verdadero sentimiento místico» [104]. Entre sus poemas de esta inspiración destacan los titulados *Dedicación de la lira a Dios*, *La Cruz*, *Soledad del Alma*. En el primero, aunque en expresión muy distinta poetiza, sentimientos paralelos a los que se han expresado en Hopkins o Dámaso Alonso:

Soy un gusano del suelo
cuyo anhelo
se alza a tu eterna beldad;
soy una sombra que pasa,
mas se abrasa,
ardiendo en sed de verdad.
Soy hoja que el viento lleva...

Lista y Lamartine pueden figurar entre sus parientes poéticos en este aspecto de su obra.

No se puede cerrar una exposición de la poesía de esta gran lírica, aun con la brevedad del presente, sin aludir a su extraordinaria aptitud para la versificación. El dominio verbal que dota de musicalidad a la poesía de los modernistas tiene innegables antecedentes en la Avellaneda. «Los caminos de la rima no

tenían secretos para ella y en su ejercicio era gozoso pez que en el agua disfruta», se ha escrito [105].

De sobra conocido es su juego métrico *La noche de insomnio y el alba*, que se inicia en versos de dos sílabas:

Noche *aire,*
triste *cielo,*
viste *suelo,*
ya, *mar...*

para ir aumentando en musical crescendo:

Brindándole *beleños*
al mundo *de paz:*
profundo *Y se gozan*
solaz, *en letargo,*
derraman *tras el largo*
los sueños *padecer...*

hasta los sonoros versos de dieciséis sílabas en que concluye, con acentos que anuncian a Rubén Darío:

¡Y encendida mi mente, inspirada, con férvido acento
al compás de la lira sonora —, tus dignos loores
lanzará, fatigando las alas del rápido viento,
a do quiera que lleguen, triunfantes, tus sacros fulgores!

La poetisa del antológico soneto *Al partir — Perla del mar, estrella de Occidente...* — buscó nuevas formas estróficas en que verter su capacidad, entregándose al juego de la métrica por sí misma. «Usted como poeta apreciará las dificultades vencidas en las nombradas combinaciones y en otras de mi invención que hallará en el libro, y como crítico dirá si valían la pena de aquel trabajo los nuevos metros que me atrevo a introducir en nuestra poesía», escribía a Cañete.

Ejemplo máximo de esta maestría y gozo es *La pesca en el mar:*

¡Mirad! Ya la tarde fenece...
La noche en el cielo
despliega su velo,
propicio al amor.
La playa desierta parece;
las olas serenas
salpican apenas
su dique de arenas,
con blando rumor.

. . . . . .

¡Presto todos! ¡Las redes se tiendan!
¡Muy pesadas las hemos de alzar!
¡Presto todos!, ¡los cantos suspendan,
y callar
y pescar
en el mar!

Gabriel García Tassara

Algún tiempo se ligó el nombre de la poetisa al de otro poeta que gozaba en aquel momento la fulgurante popularidad que alcanzaron algunos románticos: el sevillano Gabriel García y Tassara, cuyos amores con Gertrudis Gómez de Avellaneda constituyen uno de los episodios más exaltados de la historia pasional de nuestro romanticismo.

Tassara había nacido en Sevilla el 17 de diciembre de 1817, y estudió en el Colegio Mayor de Santo Tomás. Entre aquellos dominicos encontró el magisterio del eminente latinista fray Manuel María Sotelo, apasionado por las huma-

nidades, a quien siempre reconoció papel fundamental en su formación, precediendo a Alberto Lista, a quien siempre agradeció también lecciones y consejos.

Sus ensayos poéticos precedieron su venida a la corte. Desde 1835 publicó en «El Correo Nacional», iniciando una época de colaboraciones, que cortaría su viraje hacia rumbos diplomáticos. En 1839 se trasladó a Madrid, y el año siguiente es el de sus amores con «Tula», quien llegó a tener una hija suya, muerta pocos meses después y que dió lugar a desgarradoras y románticas cartas de la madre, dadas a conocer hace ya algún tiempo.

Elegido diputado en 1846 prefirió ir a Washington representando a España, donde permaneció largo tiempo, cumpliendo indispensable servicio diplomático. Regresó en 1867, y volvió al servicio en el exterior en 1869, enviado a Londres por la República, permaneciendo en la capital británica de enero a junio. A su muerte en Madrid, en 1875, se le dedicó una *Corona Poética*, que reverdecía sus glorias un tanto olvidadas por las tareas políticas y diplomáticas a que se había entregado. Poco cuidadoso de recoger su obra lírica, no apareció ésta en libro hasta 1872, con el título *Poesías*, tan poco cuidado tipográficamente que surgieron protestas por hallarse repleto de erratas.

La formación clásica que presidió su juventud, revela su conocimiento de los poetas antiguos, desde los latinos al severo Herrera y el sonoro Quintana, y probablemente sea ese el origen de la «os magna sonaturum» de que hablaba Menéndez Pelayo al referirse a su poesía.

Espronceciano en cuanto al ímpetu, orientó hacia lo majestuoso y tonante la fuerza del vate que se marcó algún momento como modelo. Entre la obra de este corte está su poema *A Laura*, escrita «con sangre del corazón despedazado», según dijo en característica frase, que se viene repitiendo:

Laura, Laura, soy yo. Mi triste acento
vaya esta vez a lastimar tu oído;
eco desgarrador, hondo lamento
del amor y el placer desvanecido...
. . . . . .
Reconóceme, Laura, soy el mismo:
un inmenso volcán sin fantasía,
mi mente abismo, inmensurable abismo,
y tuya, siempre tuya, el alma mía.
. . . . . .

Pesimista, descreído, imprecatorio, profético, cantor para muchedumbres o grandes espacios en su primer tiempo, sufre una evolución su lírica «político-social», como él mismo la bautizó. Apuntan sentimientos conservadores y no duda en mostrar su terror ante la revolución o el alboreante socialismo. En su ideario se mezcla esta reacción, que le enfrenta con Donoso Cortés, y los resabios de su anterior postura progresista.

Filosofante, llevando a la poesía su concepto de la historia y del devenir de los hechos, clama apocalíptico, dudando de los hombres y de su obra, aunque sin cerrar los ojos a una posible salvación.

Así le vemos en este fragmento, utilizando un recurso enumerativo, que nos recuerda algún gran poeta próximo a nosotros. Habla un diablo:

...soy más que Atila yo, soy más que un hombre,
soy el Atila eterno. Antes que Atila,
Nabucodonosor el [illegible]
Ciro el persa, Alejandro el macedonio,
y el griego Agamenón. Antes que a Roma,
destruí a Babilonia y a Sodoma;
las esfinges de Egipto hice pedazos;
tuve a Grecia, expirante, entre mis brazos,
y Roma al fin, del mundo emperadora,
cayó a mis pies en la tremenda hora.
Tú, de tantas naciones heredera,
tú, Babilonia y Nínive altanera;
tú, Egipto portentosa;
tú, como Grecia hermosa;
tú, como Roma fuerte,
también vas a morir. Yo soy la muerte.
. . . . . .
No, los pueblos no mueren. Levantaos,
¡apóstoles, profetas,
mártires, héroes! Levantaos, ¡atletas
de la enervada humanidad! ¡Las frentes
alzad, alzad!...

Un diablo más — de donde procede el fragmento citado —, el *Himno al Mesías*, el bello soneto que comienza *Cumbres de Guadarrama y la Fuenfría...* figuran entre lo más valioso de su estro, que siguió los acontecimientos de la época en que vivió: *Napoleón en Santa Elena*, *A la guerra de Oriente*, *La revolución de Francia en* 1848 (en el poema *Un diablo más*), etc.

No ha concluído la nómina de los poetas románticos con los que llevamos recogidos. Sin atender a una busca exhaustiva, aún tendríamos que referirnos a bastantes más; tan rico en poesía fué el siglo que se inició deseoso de romper los moldes del pasado inmediato que se le antojaba sofocante y estéril. Faltos hasta el presente de una detallada y metódica historia de nuestro romanticismo, hemos de recurrir, como ya hizo Ferrer del Río, en el primer intento de presentar un panorama de esta era, a alinear, a pesar de sus diferencias, varios nombres que no queremos dejar en el olvido:

Nicomedes Pastor Díaz (1811-1848) nació en Vivero (Lugo) y cursó estudios en el Seminario de Mondoñedo y luego en la Universidad de Santiago y Alcalá de Henares. Dividió su vida entre las actividades políticas y la literatura y ostentó cargos de ministro en varias ocasiones, y fué además, rector de la Universidad de Madrid. Desde 1847 perteneció a la Real Academia de la Lengua y formó parte de la de Ciencias Morales. Murió en Madrid.

Es una dirección muy distinta a la espronceciana es no menos típico de la época este poeta «arquetipo de este momento de eclosión romántica» según Díaz-Plaja, que encuentra en él «el mismo patetismo, acaso más profundo y sincero, del cantor de Teresa» [106].

Cuantos se han entregado a la lectura de sus versos coinciden en la apreciación de su singular captación de una sensibilidad, en su capacidad para dar manifestación lírica a un modo de sentir, coincidente con el de su época, como si naciera del interior de él mismo, sin posible relación con influencias extranjeras ni antecedentes nacionales.

En sus *Poesías*, que aparecieron en este «año maravilloso» se diseña un poeta entristecido, descontento con la suerte, dotado de negros velos que le oscurecen situaciones y paisajes y le hacen manifestar deseos de apartarse de la vida y buscar la muerte. Sólo el sentido católico de su musa le ofrece luces anunciadoras de salvación, si no para el individuo que canta, sí para la humanidad que le escucha.

Su oscura paleta pinta paisajes de su tierra gallega, cuando no la utiliza para la expresión de sus sentimientos melancólicos, lúgubres y aun macabros en alguna ocasión. La patria, su fe indiscutible que hacia compatible con un vital liberalismo, sirvieron también de motivo para su inspiración; inspiración de la que él mismo nos ha hablado para que no tengamos duda:

Cuando hice resonar mi voz primera
fué en una noche tormentosa y fría:
un peñón de la cántabra ribera
de asiento me servía:
El aquilón silbaba.
la playa y la campiña estaban solas,
y el Océano rugidor sus olas
a mis pies estrellaba.
No brillaban los astros en el cielo,
ni en la tierra se oía humano acento.

...El mundo era un nido vacío,
el bien una quimera.
Nunca un placer pasaba
blanco ante mí, ni su ilusión mentida...

Este poema, *Mi inspiración*, junto a otros como *La mariposa negra*, o *A la luna*, *A la muerte*, *La sirena del Norte*, verdaderamente antológicos, nos dan la

medida del acento desolado de este poeta, que ni siquiera lo abandona cuando, como buen gallego, canta sumergiéndose en un paisaje sugeridor:

Acaso huyendo mi planta — *¿A qué?... en torno a mi alma sola*
de un mundo que la aprisiona, — *hazlo; haz silencio profundo,*
fuera de él busca su zona — *hazlo; es cementerio el mundo*
de silencio y soledad. — *y vermo la sociedad...*

Enrique Chao Espina, que ha estudiado detenidamente a este poeta, señala que junto a las composiciones citadas, en que predomina la nota tétrica «tan traída y llevada», hay otras cuya dominante es «un rumbo de plácida ternura que contrasta grandemente» [107]. Se refiere a los poemas *A la muerte de un hermano niño*, o *Mi color*.

Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1888) se elevó al puesto que ocupó en las letras desde el trabajo en talleres de ebanistería de la corte. Su padre, alemán de origen y ebanista establecido, le enseñó el oficio, al que tuvo que recurrir, al hallarse huérfano y sin bienes, en la juventud. La ayuda a las tareas paternas no había impedido que asistiese a las clases de los Estudios Reales de San Isidro y que contase con una base humanista bastante firme. Su vocación literaria le empujó hacia la dramática, y a pesar del fracaso de su primer intento, logró en 1837 el popular éxito de *Los amantes de Teruel*, al que siguieron otras que le dieron fama. Académico de la Española y Director de la Biblioteca Nacional, llegó a la vejez rodeado de la estimación que le habían granjeado su sencillez y simpatía, y murió en Madrid el 2 de agosto de 1880.

Elogiado sin reservas como dramaturgo, suele menospreciarse su obra lírica. Aureliano Fernández Guerra que presentó la edición de sus *Poesías*, en la edición de 1887, expresa su opinión sincera de que si supo emular a Esquilo y Sakespeare, y competir con Tirso o Lope, «nunca se llegó a sentar en el Parnaso junto a Píndaro, Herrera y fray Luis de León» [108]. Bien en verdad, que luego habla de que compensa la falta de arrebato lírico con «ingenio, agudeza y natural soltura y aptitud para el verso corto». Otros términos que le acuden posteriormente para juzgar su poesía son «vaguedad poética y el espíritu un tanto soñador de los alemanes», «tierno, delicado», dotado de «verdadera sensibilidad» [109]. El mismo juicio mereció a Valera, que encontraba sus versos «agradables de leer por la pulcritud y elegante corrección del estilo y por los sentimientos delicados y generosos» [110].

Estas ajenas opiniones nos permiten deducir lo que sus poesías nos comprueban: que no cae en un romanticismo exaltado o desenfrenado, ni en ampulosas sonoridades, aunque la sensibilidad que late en ellas esté de lleno en el gusto de la época. De todos modos, en *El Alcalde Ronquillo*, fragmento de sones a lo Escosura o Romero Larrañaga, en la afición a «fablas», o «coplas en castellano antiguo», se advierte la filiación romántica, poco fuerte, por una tendencia al prosaismo que anuncia a Campoamor. De sus poesías sobresalen *Al busto de mi esposa*, por los sentimientos, la *Epístola de Don Quijote* «en rancio lenguaje caballeresco», reveladora de profundos conocimientos y el romance a *Fray Lope de Vega Carpio*, donde logra acentos de graciosa sencillez popular:

En un humilde aposento
de una posada en la corte,
forastero y forastera
se dicen castos amores...

y en que intercalaba gráciles seguidillas:

Devoción me merece
San Lope obispo:
Lope quiero que sea
nombre de niño.
Ponle dos, ponle,
por mi amor y su gusto,
Félix y Lope.

Su facilidad para improvisar alcanza destellos como el de esta poesía *En un álbum:*

Te vi en un baile; me miré al espejo:
¡ay, qué rabia me dió de verme viejo!

Al igual que el parcado anterior, sus *Fábulas*, que aparecieron en son camporanianas, y en cuyo prólogo confesaba haber tomado muchos de sus temas de anteriores fabulistas, como ya La Fontaine y Samaniego lo hicieron: «Cogí la tela y pongo el cosido...».

El teatro en verso absorbió la capacidad lírica de muchos autores de esta época. Tal es el caso de Buenaventura de la Vega, nacido en Buenos Aires en 1807, que hizo famosa en los teatros madrileños la firma Ventura de la Vega. Educado en Madrid, en el Colegio de San Mateo, donde fué compañero de colegio de Espronceda, Escosura y el resto del importante núcleo romántico, con quien conservó amistad, aunque no siguió totalmente en sus tendencias literarias, ya que un sentimiento ecléctico predominaba en muchas de sus composiciones. Entre las que merecen recordarse se hallan *La agitación*, que vió la luz en «El Artista» y fué muy alabada, y en que el poeta busca la felicidad en la soledad del campo y «en el tropel del mundo», hasta hallarla precisamente en la febril inquietud con que la busca:

...Agitación sublime
¡yo te adoro! Tú eres
alma de mi existencia. Oprime, oprime
un corazón a quien la calma espanta.
Inunda, inunda mi mejilla en lloro:
clamar me oirás entre congoja tanta:
Agitación sublime, ¡yo te adoro!

Caso análogo es el de Antonio Gil y Zárate (1796-1861), que cultivó la lírica aun menos que el anterior. *La amnistía*, *El sitio de Bilbao* y algún otro acontecimiento de trascendencia movieron su pluma en versos que no empañan su gloria de dramaturgo.

Otras poetisas

Contemporánea de la Avellaneda, de quien escribió una biografía, compartiendo con ella las veladas triunfales del Liceo, nos parece hoy muy posterior, por el tono depurado de su lírica, la extremeña Carolina Coronado (1823-1911). Nacida en Almendralejo, vivió en el retiro familiar extremeño hasta 1846 en que vino a Madrid, donde le había precedido su fama de poetisa. Casada con Horacio Perry, secretario del embajador de los Estados Unidos, le siguió a Portugal y a su muerte residió largo tiempo en la Quinta de Mitra, próxima a Lisboa, donde murió.

Menos torrencial que «Tula», su poesía se refugia en intimismos llenos de sinceridad, que nos muestran los altibajos religiosos, eróticos o simplemente sentimentales de su estado de ánimo.

Dispersa su obra en publicaciones periódicas, ha sido recogida, aunque no completa, en un volumen de *Poesías*, que ha gozado de tres apariciones, en 1843, 1852 y 1872 y 1953.

Poetisa precoz — se sabe de un poema suyo, a una alondra, escrito a los diez años —, su nombre sonaba ya en la corte en 1836, cuando Espronceda le dedicó un poema, después de leer su composición, *A la palma*.

En las poesías de su adolescencia se adivina un sentido lírico previo a la experiencia sufrida, como llega a confesar en los versos iniciales de un poema dedicado a Alberto, aquel amor a quien se llevó el mar y a quien dedicó parte

Angel de Saavedra, Duque de Rivas; dibujo de Morani, grabado de Salmón (Madrid, Biblioteca Nacional), fechado en 1845.

Angel de Saavedra, Duque de Rivas (litografía).

de su primer libro, confesando en la dedicatoria que su muerte le restaba vergüenza para poder dirigirse a él:

Alberto, si lloro o canto
siempre con voz dolorida,
no es que tenga de la vida
recuerdos el corazón;
es que el dolor presintiendo
antes que el dolor le hiriera,
como en pena verdadera
he sufrido en la ilusión.

No vi la maldad del mundo,
no vi los hombres perversos,
pero he llorado en mis versos
presintiendo su maldad.
Como pobre gaviota
que espantada busca asilo
antes que en el mar tranquilo
resuene la tempestad...

Entre los motivos que le inspiran, ocupan lugar preferente las flores. Se encuentran poemas dedicados *Al lirio*, *A la amapola*, *Al jazmín* — «flor graciosa y nacarada, / la más tierna de las flores» —, *Al girasol*,

Mustio, inclinando sobre el largo cuello
entre las greñas la cabeza oscura,
del alba aguardas el primer destello,
insensible a la noche y su frescura.

La clavellina, *el espino*, *la siempreviva* y *la flor del agua* figuran en su lírico ramillete, que nos hace recordar el jardín de Rioja, en quien también pensó y evocó nuestra poetisa:

Si su color admiro,
si percibo su esencia,
escucho un melancólico suspiro,
oigo de un arpa dulce la cadencia.
Y llevo reverente
a mis labios la hoja,
diciendo al huerto en mi entusiasmo ardiente:
«Besolas yo, pues las cantó Rioja».

Se considera el punto más elevada de su voz el poema titulado *El amor de los amores*, y se han citado los nombres de Safo y Santa Teresa al valorar su calidad. Un suave aliento clásico, que nos trae el lejano eco de San Juan de la Cruz, se desprende de versos como los que inician la parte segunda del poema:

Como lirio del sol descolorido
ya de tanto llorar tengo el semblante...

Probablemente nunca se ha expresado mejor en poesía la vaguedad del amor sin fijación real, sublimado hasta el amor divino:

Pero te llamo yo, ¡dulce amor mío!,
como si fueras tú mortal viviente,
cuando sólo eres luz, eres ambiente,
eres aroma, eres vapor del río.
Eres la sombra de la nube errante,
eres el son del árbol que se mueve...
. . . . . .

Hoy me engañas también como otras veces;
tú eres la imagen que el delirio crea,
fantasma del vapor que me rodea,
que con el fuego de mi aliento creces.
Mi amor, el tierno amor, por el que lloro
eres tan sólo tú, ¡señor Dios mío!...
. . . . . .

Sin llegar a la altura de las dos citadas, florecieron otras poetisas en la época romántica.

Vicenta Maturana debió poseer un interesante perfil intelectual y lírico, que hubiera desarrollado más ampliamente de haber nacido unos años después, cuando la mujer tomaba parte más abierta en la vida literaria. Nacida en Cádiz en 1793, fué su educación todo lo restringida que entonces era usual en su sexo, «y por cosa extraordinaria aprendió el francés y el dibujo. No tenía aún nueve años cuando ya hacía versos, pero sin estudio, y sólo por disposición natural»[118]. En 1828 publicó una breve colección de poesías, *Ensayos poéticos;* según se dijo para desvanecer el rumor de ser autora de las que escribía la reina María Josefa Amalia, quien la admitió como camarista a causa de su pronta orfandad.

Entre sus poesías abundan las de corte clasicista, que recuerdan a Meléndez

y la primera época de Estébanez Calderón. En otras ya alienta un personal romanticismo, como en *La desesperación:*

...Y quiero de la noche en el reposo
escuchar cómo el buho se lamenta
con grito repetido y lastimoso.
Quiero que al cielo cubra la tormenta,
y el huracán que silbe en la espesura,
con la furia más rápida y violenta.

Publicó otro libro de poesías en París, en 1841, y murió en Alcalá de Henares en 1859, año en que apareció una tercera edición, aumentada, de sus poesías. Escribió un *Himno a la luna*, poema en prosa, poco conocido, de mucho interés por lo original de su concepción.

Más importancia alcanza dentro del romanticismo María Josefa Massanés (1811-1887). También en 1841 aparecieron sus *Poesías* y en 1850 publicó *Flores marchitas*. Desigual en su obra, no es difícil encontrar en ella poemas que poner a nivel del elevado tono medio de los escritores de su tiempo. Cultivó el orientalismo en *Escenas sirias*, *Oriental* y un exagerado sentimentalismo en *La madre moribunda*. También compuso poemas narrativos al modo de las leyendas zorrillescas *La Azucena taventina*, *La visión del rey Don Jaime el Conquistador*.

Empleó su lengua nativa en composiciones como la dedicada a *La Barretina*, *Créurer és viurer*, *Las donas catalanas*, etc.

Amiga de Carolina Coronado, hacia quien sentía profunda admiración, es la asturiana Robustiana Armiño (1821-1890), que en una de sus poesías — *A Gijón* — nos ha dejado plasmado el recuerdo de sus horas de estudio y entrega a una vocación, en un ambiente poco estimulador:

Adiós, hogar paterno,
do, en la noche sombría,
del nebuloso invierno,
sobre áspera gramática inclinada
iba con alma osada,
sin maestro ni guía,
los idiomas del Norte descifrando,
al son del ronco viento
que estaba en mis cristales azotando...
. . . . . .
Pero, si a tus hogares
viniese, por azar, otra cantora,
no ahogues sus cantares,
como hiciste, inclemente, con los míos...
. . . . . .

Satíricos y festivos

El Romanticismo, que en tantos aspectos significa vuelo de imaginación y atrevida libertad de la fantasía, lleva en sí elementos que son los que van a sujetar a ras del suelo a las tendencias literarias que le sucederán: el realismo, verismo o naturalismo tienen su inmediato precedente en el costumbrismo que nace y se desarrolla — no obstante antecedentes clásicos — en la era romántica. La raíz común entre ambos aspectos se halla en el pintoresquismo. La concepción pictórica de escenas se orienta en la temática plástica de la época hacia el cuadro de historia o el apunte costumbrista, de igual modo que aparece en la literatura el cuadro de costumbres, con Larra, Mesonero y Estébanez, por sólo citar los tres famosos. Esta tendencia tiene su correlación en la poesía en la abundancia de obras festivas o satíricas, que recogen escenas de género,

utilizan la polimetría propia del momento para juegos rítmicos o de palabras, e incluso se burlan o satirizan la vida y la literatura que introducen o cultivan los mismos autores.

Manuel Bretón de los Herreros

Llamado en alguna ocasión «príncipe de los modernos cómicos españoles»[111], fué, para Valera, «el más original, fecundo y castizo de nuestros poetas del siglo XIX [112]. Nació en Quel (Logroño), el 18 de diciembre de 1796. Cursó estudios en Madrid y peleó en la Guerra de la Independencia. Desde muy joven colaboró profusamente en periódicos y revistas y ostentó cargos oficiales, entre ellos, director de la Biblioteca Nacional, a partir de 1847. A la Real Academia de la Lengua pertenecía desde 1837 y fué secretario perpetuo de ella. También ocupó el cargo de redactor jefe de la Gaceta, desde 1843. En 1850 dirigió una cuidada edición de sus *Obras*. Su importancia como dramaturgo ha hecho olvidar su obra lírica. Fácil versificador, se goza en el juego de palabras y ritmos, hasta hacer decir de sus sátiras que «otros pusieron sus poesías, buenas o malas, al servicio de la política. Bretón puso la política, como toda su vida, al servicio de la poesía» [113].

De sus composiciones destacamos la *Epístola moral sobre las costumbres del siglo*, dirigida a Ventura de la Vega, que obtuvo un resonante premio en certamen celebrado en el Liceo en 1841, donde se le otorgó la «Rosa de Oro». Bretón comienza con airosos y juguetones endecasílabos:

¡Oh siglo del vapor y del buen tono!
¡Oh venturoso siglo diez y nueve...
o, para hablar mejor, decimonono!

para continuar criticando la petulancia, la improvisación, la abundancia de poetas y dramaturgos, los impuestos, el agiotismo, la política internacional:

y lo mismo en la dulce poesía,
que en moral, en política, en hacienda,
nuestro estado normal es la anarquía.

No menos aliento hay en su *Sátira contra los hombres en defensa de las mujeres:*

El hombre con descaro y osadía
declara sus amores, pobre y feo,
a la hermosa de excelsa jerarquía.
No es dique la opinión a su deseo;
y de una en otra hasta encontrar posada
convierte el trashumante galanteo.
Mas en todo la hembra infortunada,
contra su pecho, para amar nacido,
nace a perpetua lucha destinada.
Legislada el hombre empedernido
ni aun el consuelo ¡ay mísera! te deja
de elegir un tirano en un marido.
Así con el cetrino la bermeja,
la niña con el trémulo caduco,
la aguda con el fatuo se empareja...
. . . . . .

Letrillas, epigramas, quintillas, redondillas, romances... sirven de molde a su gracia poética. Bretón, que apenas si nos ha dejado en unas anacreónticas y odas su inspiración lírica no festiva, multiplica las composiciones en que predomina la amenidad y la intención de divertir. *El furor filarmónico*, *El tabaco*, *Lamentos de un poeta*, *La niña enferma*, *El soneto a la pereza* — una de sus más ingeniosas composiciones — y *Paciencia*, figuran entre sus poemas, siempre difíciles de seleccionar. En la edición de sus poesías, que vigiló personalmente y a

que antes nos hemos referido, dejó fuera muchas de las más interesantes, como la que se dedica al brasero:

...Es mueble antiguo, somero,
de mal tono, chapucero;
pero
a toda la vecindad
me reúne en sociedad
el brasero.

Tomás Rodríguez y Díaz Rubí (1817-Madrid 1890) hizo popular la unión de su segundo y tercer apellido en abundantes obras teatrales, de gran éxito en su tiempo. Nació en Málaga y huérfano a los trece años fué protegido por el conde de Montijo, que se preocupó de su educación e hizo que se trasladara a Madrid. Tenaz y trabajador, tanto en lo literario como en su carrera administrativa y política, llegó a ministro de Ultramar y acompañó a Isabel II a la emigración. Fué comisario regio en Cuba y ocupó un asiento en la Academia Española, donde ingresó en 1860.

Su particular aportación a la poesía de nuestro romanticismo — parte, también, de su dramaturgia — consiste en la incorporación del habla y los tipos de Andalucía en poemas entre costumbristas y festivos. Quizás el más popular de ellos sea el antologizado tantas veces, *La venta del jaco:*

Es la feria de Mairena,
y ya se eleva el confuso,
hirviente, sordo rumor
de aquel portentoso mundo
que se revuelve en la vega
girando siempre en tumulto...
. . . . . .
Zu mersé mire eza piesa...
¡Ezte ez un bicho mu fiero!
¿Y esta cola? ¿Y la cabeza?
Vamos... Zi no tiene pero,
¿Puez y lo zojos...? ¡No ez na!
Zon senteyas... ¡No hay más que ver!...
Miusté; con eza mirá,
está isiendo zu poer
¿Y los piños? .. ¡Jesucristo!
Zon más blancos que el marfín...

El éxito que lograron sus lecturas en el Liceo se prolongaron en su copiosa colaboración del «Semanario Pintoresco Español». El volumen de sus *Poesías* vió la luz en Madrid en 1841. Destacan, junto a la citada, *La aventura nocturna*, *Votos y juramentos*, etc.

Figura de primera fila entre los que hicieron una arma de su festiva pluma es Juan Martínez Villergas (1817-1894), cuya larga vida desorienta respecto al romanticismo de sus primeros escritos. De Gomeznarro (Valladolid) donde nació en 1817, colaboró en prensa madrileña, de un carácter progresista avanzado, tendencias que mantuvo toda su vida, viviendo en el destierro en 1851 y participando en la Revolución de 1868 y los años de política republicana. De sus repetidas estancias en América ha quedado su polémica con Sarmiento: *Sarmenticidio o a mal Sarmiento buena podadera*, donde defendió a España de los ataques del autor de *Facundo*. Como el padre Blanco ha de reconocer, pueden considerarse características de su vida «la integridad espartana y siempre su acendrado patriotismo» [114]. Hizo populares los seudónimos «El tío Camorra», «Antón Perulero» y «El Moro Muza».

Ataca a muchos de sus coetáneos en *El baile de las brujas* y *El cuadro de pandilla*, en que da un repaso a las figuras reunidas en torno a Zorrilla en el famoso lienzo de Esquivel.

¿Es preciso cantar? Pues tararira.
El Parnaso español cantar bizarro
quiero sin más ni más: venga una lira.
Vete a la exposición, y, ¡oh maravilla!,
verás allí un montón de literatos
oyendo leer al inmortal Zorrilla.

Elogia a Espronceda, Bretón, Vega, Rivas y algún otro:

Escribiente, acaso, no escritores,
entre los cuales con horror distingo
el traductor de pega Antonio Flores
literato de sábado a domingo
que traduce Misterios *y los deja*
mitad en mal francés, mitad en gringo.
. . . . . .
Al general Pezuela contemplamos.
Dicen que esto a Quintana no le peta,
porque esto parece que tan mal encaja
podrá ser general, mas no poeta.
. . . . . .
Al Parnaso español canté por junto;
si no he podido hacer grandes primores
no me culpéis a mí, sino al asunto
que es ¡voto a Belcebú! de los peores.

Narciso Alonso Cortés, que le ha dedicado un estudio, afirma de él que «fué el satírico más agresivo de su época, eso que en la primera mitad del siglo XIX y aun algunos años después abundaron los libelos, panfletos y periódicos de batalla [115], y destaca su cualidad de «epigramista inigualado». Opinamos que para confirmar este juicio basta sólo un ejemplo:

Peineros he conocido
de tan raro proceder,
que venden a la mujer
lo que han comprado al marido.

Sus *Poesías jocosas y satíricas* se editaron de 1842 a 1848.

Ramón de Mesonero Romanos, al que se tratará con la debida extensión al hablar de los costumbristas, vertió también en verso sus dotes observadoras, prefiriendo el romance, quizá por sus pocas excesivas dotes de versificación. De este aspecto de su obra la poesía más conocida es *El coche simón*, en que predomina lo narrativo, para contarnos la vida del coche de alquiler, en octasílabos que nos recuerdan al modo de hacer del duque de Rivas:

De un anchuroso corral
sobre la menguada puerta
que asienta en el interior
de una sucia callejuela.
En letras grecorromanas
y ortografía caldea
dice «aquí se alquilan coches»
una ennegrecida muestra...
. . . . . .

Santos López Pelegrín (Cobeta, 1801-1846) también llevó a la poesía el cuadro de costumbres en «inocente esgrima del ingenio, la agudeza, el chiste y el buen humor» [116], que en su lírica siguió a Espronceda (*Himno al Sol*, *A la libertad*, *La libertad del claustro*, etc.). Hizo enormemente popular su seudónimo «Abenámar».

Miguel Agustín Príncipe (Caspe, 1811-1863) también pertenece al grupo de poetas que dieron en volumen composiciones serias y jocosas. Clasicista por su formación atacó posteriormente a los defensores de la tradición en su poema *Rigorismo clásico:*

En cierto libro de pro
cierto clásico escribió
que sólo existe un poema
que pueda servir de tema,
o cuanto más, dos y medio
que no despierten el tedio;
aquéllos en griego, y éste,
si no me engaño, en latín.
¡Ay, que manga tan estrecha
tiene el señor Clasiquín!

1840 es la fecha en que Boix editó sus dos volúmenes de *Poesías festivas* y *Poesías serias*, en que destacan *El árbol*, *A la memoria de Abelardo y Eloísa*,

La Edad Media o ellos y nosotros, *El garrote vil*, *Tema con variaciones*, que se leyó en el Liceo y es la más graciosa utilización de la variación de metros puesta en boga por el romanticismo, escuela que combate poemas como *El romanticismo* (el título se aclara en nota «entiéndase el exagerado o frenético») o *El bajón romántico:*

¿No es cuadro sublime ver
retratada la mujer
como no lo puede ser
ni aun el mismo Lucifer?
Y ver pintado al varón
cual los diablos no lo son,
¿no es el mejor figurón
del romántico bajón?
¡Maldición!
. . . . . .

¿Y aquel pintar a la hez
de la canalla soez
bebiendo sangre tal vez
como vino de jerez?
. . . . . .
Acabemos la canción.
¡Ay qué diabólicos son!
Maldito sea mil veces
¡¡¡¡¡¡el romántico bajón!!!!!!!

En alguna empresa colaboró estrechamente con «Abenámar» Antonio María Segovia «El Estudiante» (1808-1874), menos vivaz en sus críticas y bromas, afectado en su afán por la corrección idiomática, lo que le hace perder vida. Tan personal en sus empresas periodísticas como en su prosa, fundó «El Estudiante» *El cócora* — «revista de flaquezas humanas escrita por una sociedad de sabios tan modestos como bellacos» — (1860). En 1839 aparecieron sus *Composiciones en prosa y verso*.

Igualmente recurrió alguna vez al verso Modesto Lafuente, sin lograr el nivel de sus escritos en prosa.

En 1842 aparecieron las *Poesías de Don Francisco González Elipe, Ex-diputado a Cortes, publicadas bajo los auspicios del liceo literario y artístico de Madrid*. En el libro de este poeta, nacido en Manzanares en 1813, colaborador del «Semanario Pintoresco Español» desde 1838, existen composiciones de lirismo temático propio de la época — *La ausencia*, *Desengaño*, *A la vista de un túmulo*— y contribución al género histórico y legendario — *La toma de Granada por los Reyes Católicos*, *Bernardo del Carpio y Abindarráez* — que se completan con obras de tono ligero, *Aviso a los albeitares*, *Una audiencia*.

Otros románticos menores

Salas y Quiroga

La muerte en plena juventud y el haber permanecido ausente de España varios años restan trascendencia a un poeta, fundamental, sin embargo, en el aliento de empresas románticas: Jacinto de Salas y Quiroga, nacido en La Coruña en 1813, donde pasó su primera juventud. A los diecisiete inició sus viajes por la América hispana y regresó a España en 1832, después de una breve estancia en Londres y Francia, donde estuvo en contacto con los emigrados, y fijó su residencia en Madrid, alternando con el grupo romántico que se reunía en El Parnasillo, asistía al Liceo, etc. En 1837 fundó la revista «No me olvides», que viene a suceder a «El Artista», donde ya fué uno de sus principales colaboradores, y participó en otras muchas publicaciones, volviendo a Puerto Rico y La Habana — «poeta del dolor, bardo sombrío; / tú que a remotos climas has llevado / tu noble y melancólico cantar»... (cantó en su elogio Zorrilla) —, países de los que ha quedado más de una huella en su poesía. Murió en Madrid en 1849.

Las *Poesías de don Jacinto de Salas y Quiroga* aparecieron en 1834, y otro volumen, *Mis consuelos*, en 1840. Se ha considerado el prólogo de la primera de

estas ediciones como uno de los varios «manifiestos románticos» que defendieron la introducción de la tendencia en España. Seguidor de Byron y Hugo en alguno de sus poemas, no deja de advertirse en ellos un lastre clasicista, especialmente en la forma. El padre Blanco García [117] le acusó de oscuridad sistemática y de afectación de profundidad, hasta hacerse ininteligible, dando como ejemplo «su oda, o cosa así», *A un célebre escritor contemporáneo*, aludiendo, sin duda, a las transposiciones sintácticas y al filosofismo puesto al servicio de sentimientos, de especial interés, por entrar de lleno en el mundo romántico:

Lágrimas son los mares de un gigante
que el aquilón bramando arremolina:
su asiento las montañas de diamante
que sólo el sol domina.

Bien de paternidad idea noble
del hombre acoja próvida razón;
más riego ha menester robusto el roble,
que no sucio turbión.

Del grupo valenciano, no debe dejarse en el olvido a VICENTE BOIX (1813-1880), setabense, escolapio en su juventud, amigo de Arolas, impulsor de revistas, periodista, que en 1851 publicó sus *Obras poéticas, poesías líricas y dramáticas*, llenas de influencia de Ossian y Chateaubriand. Late en ellas melancolía y desilusión propias de la escuela y un exotismo al que quizá no sea ajena la influencia de Arolas. No tardó en abandonar la poesía por la prosa, recordándose de él novelas como *El encubierto de Valencia* y su *Historia de la ciudad y reino de Valencia* (1845-7).

A su lado hay que citar a JOSÉ MARÍA BONILLA, a quien prologó las *Poesías* (1840), romántico, aunque contrario a las exageraciones y a la división de la literatura en clásica y romántica, y con quien comparte muchas de las características aludidas.

JOAQUÍN FRANCISCO PACHECO (1808-1865) también ha de colocarse en la lista de quienes fueron abandonando el camino de las letras por el de la política y las leyes, en que llegó a brillar a gran altura. Nacido en Écija, cursó estudios en Córdoba y Sevilla y, ya abogado, se trasladó a Madrid, en 1833, interviniendo activamente en el periodismo — «Diario de la Administración», «La Abeja», «La Ley», «El Español», «El Siglo», etc. —, publicando en «El Artista» poesías recogidas posteriormente en *Literatura, historia y política* (1864).

Sus obras de jurisprudencia y política han empalidecido su lugar en el parnaso romántico. El padre Blanco le hace justicia [118] al valorar su perfil lírico y opinar que poesías como algunos fragmentos de la oda *A la amnistía* y «los melifluos cuartetos de su *Meditación*, que parecen caídos de la pluma de Zorrilla y comienzan:

Venid ¡ay! sobre el aura vagorosa
recuerdos de la patria idolatrada,
blandos como el aliento de la rosa,
bellos como la sombra de mi amada».

Ampliando la cita recogida, hallamos en *Meditación* nostalgia de la patria chica vivida en la primera juventud, temor de no volver a contemplarla y asimilación del paisaje a los sentimientos expresados, levantando en la última parte del poema, el entristecido ánimo del poeta:

Cual gemido del arpa que suspira
en la paz de la noche plateada,
mientras la luna por los cielos gira,
blandamente en las ondas retratada;
tal su memoria plácida se eleva
¡ángel de amor! en mi agitado seno,
y cuando el eco mis cantares lleva
de su nombre dulcísimo va lleno.
. . . . . .
¡Quién pudiera... imposible! Mas al menos
lleva mi voz, ¡oh nube nacarada!;
dignos son ¡ay! de tus purpúreos senos
los nombres de mi patria y de mi amada.

Eugenio de Ochoa (1815-1872) realizó una intensa y fecunda labor editorial, en París, que ha hecho olvidar su obra de poeta. Se da la fecha de nacimiento anteriormente señalada, siendo Lezo el lugar en que vió la luz, si bien el hecho de que asistiera al Colegio de San Mateo y fuese condiscípulo del grupo romántico — Espronceda, Escosura, Pezuela, etc. — y las fechas de sus nombramientos oficiales hacen pensar en un nacimiento anterior en varios años. Gallardo dejó sentada en una de sus cartas la especie de ser este autor hijo del abate Miñano, sin que hasta el presente se haya establecido documentalmente este aserto, que Baroja, por vía distinta, repite en sus *Memorias*. En 1829 fué pensionado por el rey para asistir a la Escuela de Artes y Oficios de París, y en 1834 se le nombró redactor de la «Gaceta», interviniendo activamente en la fundación y redacción de «El Artista». Como consecuencia de los sucesos de la Granja, vuelve a París, donde se entregó a una tarea antológica, difusora de nuestras letras, digna del mayor encomio. Figuran entre las publicaciones a que nos referimos el *Tesoro del Teatro Español* (5 volúmenes, 1835-8), *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles* (1838), *Tesoro de historiadores españoles* (1840), *Tesoro de los poemas españoles* (1840), *Tesoro de obras místicas españolas* (1847), los *Apuntes para una biblioteca de escritores castellanos en prosa y verso*, etc.

En Madrid, en 1867, emprendió una obra parecida, la *Miscelánea de literatura, viajes y novelas*.

En su época de juventud e intransigente romanticismo, como Peers lo califica,[119] cuando se dedicó activamente a traducir a Hugo, fundar revistas y escribir dramas y novelas, dió a luz casi toda su obra poética, recogida en *Ecos del alma* (1841) y que anteriormente había dado a publicaciones como «El Artista», inspirada por él, verdadero estandarte del romanticismo español.

Ya un poco retrasado, mantiene el espíritu romántico de primera hora el extremeño Antonio Hurtado (1825-1878). Nacido en Cáceres, se trasladó a Madrid, cumplidos los veinte años, siguiendo la doble ruta literaria y política de tantos jóvenes de su tiempo. El momento en que aparecieron las leyendas que componen su *Madrid Dramático, Colección de leyendas de los siglos XVI y XVII*, le restó el aplauso que merecían. En ellas su dominio del romance al modo romántico sólo tiene parangón con el duque de Rivas. Así, el poema *La Maya* reúne un popularismo de raigambre lopesca y trazos al modo de las jácaras de Quevedo:

El primer día de mayo
de un año en muertes famoso,
al pie de un álamo negro,
y algo apartados del corro,
Ana la de Leganitos
y Pedro Recio el ganchoso,
ella una niña de plata,
y él como un pino de oro,
pausadamente se hablaban
dándose mutuos enojos.

. . . . . .

Cuando de vuelta del soto
tornaron luego las gentes,
cantaban tristes las mozas
al son de los panderetes:
A un caballero, madre,
galán y alegre,
por besar a una niña
le han dado muerte.

LA NOVELA

Iniciación de un apogeo de lo novelesco

Pocos triunfos ofrece la literatura española tan meteóricos como el de la novela romántica. Después de una larga etapa en que apenas aparece una novela en el panorama literario, se produce una extraordinaria avidez hacia tal género, se traducen intensamente novelas extranjeras, los editores lanzan, no títulos aislados, sino colecciones, se forma un público lector, femenino en gran parte, del que nos han dejado testimonio articulistas satíricos y de costumbres, se aclimata la novela histórica y surgen de ella los folletones y las novelas por entregas, que divulgan hasta las capas menos letradas de la sociedad una lectura «de evasión» que invade desde el chiscón de la portería hasta el elegante gabinete de las damiselas del principal. El género novelesco, así triunfante, va descendiendo rápidamente en calidad literaria, aunque llega a ser el más abundante en la producción editorial de la segunda mitad del siglo. Y, casi repentinamente, al tiempo que se asiste a un resurgimiento de la novela, caen en veloz, y en ocasiones injustificado olvido, centenares de títulos, algunos de los cuales había dejado de ser oído por pocos españoles. Hoy, no ya la lectura, sino el hallazgo material de uno de ellos es más difícil que la consulta de cualquiera de los clásicos de la edad de oro. La proximidad en el tiempo no quiere decir mayores condiciones de supervivencia.

Fijar los límites a la novela romántica nos llevaría a los mismos orígenes que hemos señalado a la poesía. Tras un primer período en que las traducciones extranjeras cumplen solas el papel de dar entrada a lo novelesco, se produce el intento de que sean los escritores que destacan en poesía o en el periodismo, quienes prueben la prosa narrativa. Y son Larra, Espronceda, Estébanez, Escosura, etc., los primeros que hay que considerar. Por el contrario, el límite de cierre de la etapa novelesca romántica pervive un tiempo mayor. Mientras en la poesía observamos cómo pronto se produce un cansancio o una necesidad de atenuar las exageradas características de la época, y se establece una amplia transición que va desde románticos de primera hora a los poetas del realismo, la novela histórica arraiga en la masa de lectores, produce la abundante novela por entregas en que se reiteran los mismos procedimientos hasta finales de siglo. No es otra cosa que la perpetuación de los géneros románticos, mientras el costumbrismo y la atención al folklore y las tradiciones populares van a constituir el eslabón con la novela posterior de que serán maestros Valera, Pereda, Galdós, Clarín...

Desarrollando el anterior esbozo, asentamos primeramente la afirmación de que durante largo tiempo el género novelesco estuvo ausente de nuestra literatura. Contamos hoy con un estudio sobre los orígenes de la novela en el siglo XIX debido a José F. Montesinos que nos proporciona párrafos concluyentes: «Nin-

gún fenómeno literario hay tan sorprendente como la desaparición de la novela en el siglo XVII» [120]; «... desde mediados del siglo XVII apenas hay novelas que merezca este nombre...» [121].

Las conclusiones del laborioso investigador vienen a corroborar testimonios de la propia época romántica. En 1842, un anónimo redactor escribía en un interesantísimo artículo titulado *Novela española:* «Nos acordamos de nuestra adolescencia, cuando ansiosos buscábamos libros originales de esta clase de entretenimiento que nos distrajesen de los estudios. Entre los modernos sólo podíamos entonces haber a las manos el *Fray Gerundio* del padre Isla y el *Eusebio* de don Pedro Montengón, no sin algún misterio, supuesto que según se decía la santa Inquisición andaba lista en recoger los ejemplares con que topaba, lo cual, sea dicho de paso y como confesión de nuestro pecado, excitaba más y más la comezón de que nos sentíamos devorados».

Montesinos entiende que la novela en sí, como género, es ya romanticismo (como lo es la lírica en su sentido más puro). De ahí que los preceptistas lo mirasen con ojeriza al no saber qué hacerse con él [122]. Francia ofrece poca novela, pero aun la poca que ofrece no se recoge en España, más atenta a seguir caminos de imitación en otros terrenos de la literatura. Los prerrománticos son los primeros que sienten la atracción de la novela. Y así vemos escalonarse las traducciones de obras, ya románticas, o germen de romanticismo: 1794, *Pamela* y *Clara Harlowe;* 1795, *Matilde o el subterráneo;* 1797, *Werther;* Richardson, Fielding y la «novela negra» proporcionan algún título más, como hemos apuntado en los preliminares de este estudio.

Como vemos, las traducciones van abriendo el camino. Ya hemos hablado, al tratar de la introducción del romanticismo, del papel ejercido por las versiones de novelas importadas desde Francia, y de la actividad de los emigrados políticos hallando precaria y momentánea solución a sus problemas económicos, en el trabajo a sueldo de los editores del país vecino.

Durante mucho tiempo es raro hallar una novela española y la dificultad se aumenta por el hecho de que sus autores las dejaban en el anónimo, firmaban con iniciales, o fingían nombres extranjeros, en un cauteloso o vergonzante sentimiento de inferioridad, imputable al dominio de las ideas preceptistas, o a los obstáculos que el Estado y la Iglesia opusieron a la introducción y mucho más a la edición de un género al que se consideraba peligroso, o por lo menos sospechoso de poderlo ser.

No obstante, contamos con antecedentes. García Mercadal ha retenido una novelita, *Oderay*, de Gaspar Zabala y Zamora, de que se ocupaba el «Memorial Literario» (1 de agosto de 1810), publicada en 1810. Probablemente la primera de todas las novelas románticas sea *Las noches lúgubres*, de Cadalso, siempre citada al hablar de la lírica, por los sentimientos que entraña, y un tanto olvidadas en la narrativa, a pesar de ser un relato dialogado, con una trama novelesca, que se desprende de la conversación entre Tediato y los sepultureros.

Otro anuncio, ya de 1812, nos proporciona una prueba más de cómo el sentimentalismo que encerraba el clasicismo se orientaba por cauces que serían utilizados en lo argumental por la novela romántica. Se trata de un poema, *Evaristo y Rufina*. Si descontamos la forma —«poema trágico-pastoril en verso» — y la preocupación de la autora por deducir enseñanzas morales del hecho trágico en que envuelve a los protagonistas, nos queda un esquema episódico que en nada se diferencia del que podría servir de esqueleto a la más romántica de las novelas:

> *...canta la historia de dos amantes. Evaristo muere arcabuceado por desertor, y próximo al suplicio habla largamente con su antigua compañera, Rufina, de lo que es la muerte, y cuanto debe resignarse con ella un cristiano. Rufina*, como es natural, *muere también de amor y pena* [123].

Somos nosotros quienes hemos subrayado ese «como es natural» revelador del sentido catastrófico, que se nos muestra como inexcusable, y es propio de novelas románticas: *El señor de Bembibre*, *El doncel de Don Enrique el Doliente*, *Cristianos y moriscos*, etc.

Las colecciones de novelas se sucedieron, imitando (sobre todo en su comienzo) en los títulos a otras que aparecían en el extranjero.

Sin citarlas todas, nos encontramos en Madrid, en 1808, *La Biblioteca británica, o colección extractada de obras inglesas, de los periódicos, de las memorias y transacciones de las sociedades y Academias... comprendiendo principalmente la historia, la geografía..., las novelas y ficciones agradables*, donde vieron la luz *Los niños de la Abadía*, de Roche, y una primera traducción del *Vicario de Wakefield*, que se tituló entonces *La historia de Ana Primrose*. De 1816 a 1819 la *Biblioteca Universal de Novelas, Cuentos e Historias instructivas*, y en 1831 se inició la *Nueva Colección de Novelas de diversos autores, traducidas al castellano por una Sociedad de literatos*, que en su volumen IV cambió el título por el de *Nueva Colección de Novelas de Sir Walter Scott*, llegando en sus publicaciones hasta el volumen XIX, ya en 1832. También de 1831 es la *Biblioteca Selecta, portátil y económica*, posteriormente llamada *Biblioteca de Damas*, que se editó en Barcelona, y de 1832 a 1834, la *Colección de novelas originales españolas*, tomó la plausible iniciativa de lanzar a ingenios nacionales por el camino que divulgaba y se aprovechaba de la producción narrativa extranjera. No son estas las únicas, aunque sí las primeras y más importantes.

Esta abundancia de traducciones novelescas crea un tipo de traductor a destajo, para satisfacción de necesidades editoriales, que ha dado motivo de burla a nuestros satíricos:

> *¿Sabéis quién está loco de remate?*
> *Lucindo el traductor. Volcóle el seso*
> *aquel vizconde de encumbrado estilo,*
> *que en sus novelas derramó sin tasa*
> *las más descompasadas diabluras...* [124].

La novela histórica

La producción original

El paso siguiente iba a ser la producción debida a escritores españoles. Es interesante recordar — como ya lo hicimos al valorar el papel de la emigración en la introducción del Romanticismo en España — como entre las tareas literarias a que se entregaron los emigrados figuró la elaboración de novelas, generalmente dentro de la temática y tónica histórica que posteriormente se aclimataría en España. Utilizando la lengua inglesa, Valentín Llanos publicó *Don Esteban, or Memoirs of a Spaniard written by himself*, supuesta autobiografía en que «tuvo la feliz idea de combinar por primera vez dos de los elementos más atractivos de su tiempo: «el costumbrista y el histórico» [125], a la que siguió otra, *Sandoval, or the Freemason*. Más importante es la obra de Telesforo de Trueba y Cosío, autor de *Gómez Arias*, *The Moros of the Alpujarras*, publicada en 1828. *The Castilian* (1829), *The romance of History. Spain* (1830), *The incognito* (1831) y *Salvador, The Guerrilla* (1834). El hecho de no estar escritas en castellano estas novelas las aparta de un panorama de nuestra literatura, pero no totalmente. No es casual que coincidan con fórmulas que habían de arraigar en nuestro suelo. La atención a Walter Scott y a Fenimore Cooper como modelos, considerándolos restauradores y casi creadores de la novela, sin perder

de vista los propósitos didácticos y la observación de costumbres españolas, son características generales de toda la novela histórica de nuestro romanticismo.

Fué lástima que las novelas de Trueba y Cosío tuvieran, por lo general, traducciones tardías, cuando no poco afortunadas. *Gómez Arias, o los Moros de las Alpujarras*, vió su versión castellana en 1831. La siguieron *España romántica* (1840) y *El Castellano o el Príncipe Negro en España* (1845). Guillermo Zellers ha escrito [126] de *Gómez Arias* que «es una de las mejores obras de su género que se publicaron en el período que consideramos [127], y de *The Castilian:* «El hecho de que esta novela no fuera traducida al español hasta 1845 puede haberle impedido influir mucho en las novelas de la época que consideramos, pero en sus méritos y en su valor histórico no es superada por ninguna de las obras de que tratamos en este estudio» [128].

El desconocido articulista de «El Español» a que antes hemos recurrido señalaba así el jalón siguiente a la etapa dicciochesca, casi de total ausencia del género: «En época bien azarosa por cierto (hacia 1823) vimos aparecer como una novedad muy extraordinaria un Ramiro, conde de Lucena por Humara y Salamanca: pocos años después, nuestro malogrado amigo don Ramón López Soler dió a luz en Valencia su *Caballero del Cisne*, que fué saludado con merecido aplauso, mientras don Estanislao de Koska Vayo ensayaba otras producciones apreciables» [129].

La edición de *Ramiro, Conde de Lucena*, de Rafael Humara, que se cita sin más datos, aparece fechada en París en 1828. Tiene por escenario el sitio de Sevilla por San Fernando, «las costumbres de aquel tiempo y el carácter de los señores». En cuanto a medievalismo, documentación en textos históricos e imitación de Scott, es ya una genuina novela romántica. La muerte final de los protagonistas — el castellano Ramiro de sus heridas como de pesar por la muerte de su esposa, Nabel, asesinada por Zoraida, despechada, quien también fallece a manos de un moro vengador — no puede ser más catastrófica.

Sin embargo, la crítica actual continúa considerando como primera novela, entronizadora del género histórico, *Los bandos de Castilla o el Caballero del Cisne*, de Ramón López Soler. Ya hemos recogido fragmentos de su prólogo en que consciente y decididamente exponía su propósito de «dar a conocer el estilo de Walter Scott y manifestar que la historia de España ofrece pasajes tan bellos y propios para despertar la atención de los lectores como los de Escocia e Inglaterra». Confesaba su imitación, pero hacía notar también lo que había añadido como nuevo: la fuerza del diálogo, para darle aquella vehemencia de que comunmente carece, por acomodarse al carácter grave y flemático de los pueblos para quienes escribe».

Allison Peers [130] ha valorado su aportación a la introducción del tema histórico, su condición de caracterizar en la prosa lo que vimos llamaba «renacimiento romántico» y sus ponderables características de medievalismo: «melancolía, sentimiento y amor a la naturaleza».

El éxito de la novela demostró que había caído en un medio propicio. En las «Cartas Españolas» [131] se aplaudió su aparición, profetizando al autor que «la literatura española tendrá en él un gran medio de enriquecer su galería, tan poco provista de novelas originales.

No menos cierto es que le sigue de cerca Estanislao de Koska Vayo, que sacó de las prensas al año siguiente *La Conquista de Valencia por el Cid*, de la que escribió Estébanez Calderón en las citadas «Cartas Españolas [132]: «...pocas cosas se le pueden igualar en este tiempo, y no dejaremos de insistir en que siga escribiendo, así como encargamos a los aficionados que lean y, sobre todo, que compren esta linda novelita...». Al *Solitario* le parecía que la narración de Coska no brillaba a la altura de las de Scott que pretendía seguir, sobre todo, por no haber logrado que los personajes se movieran «con vida, con esponta-

neidad y por sí propios, y no por máquina o botarga; en fin, que es preciso fraguarlos de sangre y hueso...», si bien paliaba estas censuras con el elogio del lenguaje y la corrección con que estaba redactada: «Si para ser buena novela bastase el estar escrita en muy buen castellano, *La conquista de Valencia* merecería el mayor encomio», y recogía un párrafo con un entusiasmo que comprendemos, por su riqueza plástica:

> *Entrelazan los verdes turbantes de los donceles variada pedrería y gruesos corales y penden de sus hombros capas de púrpura que se cogen a la espalda en anchos pliegues para hacer gentil alarde de sus talles ceñidos con almillas de ostentosas telas...*

Este aprovechamiento de lo morisco para un orientalismo grato a los lectores es una de las características principales de la novela, donde también se hace uso de un reiterado sentimentalismo, de que se cargan sobre todo las escenas en que aparece la protagonista.

Es interesante considerar en esta novela el predominio de la ficción sobre la armazón histórica. El destierro del Cid —por quien el autor toma partido y defiende como a caballero sin tacha —, la toma de Valencia, el asesinato del rey moro Hiaya por el usurpador Aben-Xafa, sirven de fondo a una folletinesca trama en la que el usurpador hace prisioneras a las hijas del Cid, surge Vellido Dolfos disfrazado de mensajero de una de ellas y el hijo del rey Ramiro de Navarra realiza proezas de héroe, igualmente de folletín.

Cosca Vayo había intentado la novela con dos títulos anteriores: *Voyleano o la Exaltación de las pasiones* (1827) y *Grecia, o la doncella de Misolonghi* (1830), que no entran totalmente en el género histórico ni tienen la calidad de la anteriormente citada.

Ramón López Soler volvió a probar suerte al siguiente año. Firmando «Gregorio Pérez de Miranda» publicó tres novelas, más breves que las anteriores, *Kar Osmán o Memorias de la Casa de Silva, Jaime el Barbudo, o sea, la Sierra de Crevillente* y *Henrique de Lorena*, históricas la primera y la última, y la del centro casi contemporánea por referirse al reinado de Fernando VII.

Más importancia tiene *El primogénito de Alburquerque* (Madrid, 1833-4), en que aborda la época, tan utilizada después en el teatro y la novela, de Pedro I de Castilla. Peers [133] considera que en ella desperdicia las oportunidades que le brinda el argumento, siguiendo más los procedimientos del historiador que los del novelista, cosa que ya afirma proponerse en las páginas iniciales que constituyen el prólogo.

Con esta novela se iniciaba un propósito que ligaba al editor Delgado, al impresor Repullés y a varios de los más importantes escritores románticos, quienes probaron sus fuerzas en el difícil género que admiraban en sus favoritos Walter Scott, Cooper, Vigny, Alejandro Dumas, etc.: «Colección de novelas históricas originales españolas».

En ella dió forma Larra a una idea que llevaría también al teatro, quizá transponiendo un problema íntimo a un evasivo y grato medievalismo: los desgraciados amores del trovador Macías, *El doncel de Don Enrique el Doliente*. Historia caballeresca del siglo XV (Madrid, 1834), «de lo más aceptable que se publicó en la colección de Repullés» [134]. Peers matiza más su valor destacando que el relieve que concede al tema del amor desenfrenado y omnipotente lo convierte en una de las pocas primeras novelas que aportaron algo a la rebelión romántica [135].

Es evidente en la novela el modelo de Walter Scott, tan innegable en lo externo, que se ha exagerado — en ésta, como en todas las novelas españolas de su tiempo — hasta el extremo de no ver en ellas lo que contenían de original. Se sigue a Scott en la arquitectura general del relato, el empleo de los diálogos, la distribución en capítulos, sin titular, llevando al frente como cita una frase o versos, tomados del romancero o de un autor antiguo, e incluso episodios

que se asemejan, pero la necesidad de seguir un relato verídico, tomado generalmente de una crónica, y la observación de tipos y costumbres, dan más diferencia a estas novelas de las plantillas que les ofrecían los maestros elegidos, de las que han sabido hacerse constar.

Menéndez Pelayo, al ocuparse de una obra de Lope de Vega — *Porfiar hasta morir* —, hizo una digresión que debemos agradecerle. En ella se hace ver que los obstáculos que se oponen a los amores de Macías y Elvira, y la pasión que arde en ellos, tenían poco de historia rigurosa y eran «tan forasteros en la Castilla del siglo XV como podían serlo Werther y Carlota, Jacopo Ortiz y Teresa», descubriendo su procedencia: «en línea recta de Juan Jacobo Rousseau, ciudadano de Ginebra», como indicaba «su erotismo refinado, mezcla de impulsos sensuales y de sofismas éticos» [136].

También anotaba don Marcelino que «la novela agrada por lo bien escrita», y la destaca de otras muchas de su tiempo y subgénero. Creemos que se refería, especialmente, a la cacería en los campos madrileños con que se inicia la acción:

> *El sol, rojo como la lumbre, despidiendo sus rayos horizontales, por entre las altas copas de los árboles, marcaba el fin próximo de uno de los más hermosos días del mes de mayo: como a cosa de dos leguas de Madrid, una hermosa compañía de cazadores, ricamente engalanados y vestidos, turbaba todavía la tranquilidad del monte y de la selva.*
>
> . . . . . .
>
> *Pasaba efectivamente, como a tiro de ballesta, un horrendo jabalí, perseguido de una jauría de veinte canes; ya dos de éstos habían probado sus agudas defensas, dando al viento su sangre y sus entrañas palpitantes; más de un montero, a punto de dar el golpe que hubiera terminado la ansiedad en que a todos les tenía la fiera, se había visto arrebatado fuera del sendero que éste seguía por su caballo espantado...* [137].

Espronceda aprovechó su destierro en Cuéllar para hilvanar los apuntes con que rápidamente construyó su *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar. Novela histórica original del siglo XIII*, que su misteriosa y espectacular prisión de 1834 impidió repartir normalmente, en las entregas correspondientes, aunque la benignidad de la condena posterior permitió concluir sin grave retraso.

También en ella Walter Scott, y más concretamente *Ivanhoe*, se alzan constantemente ante el lector revelando el lejano modelo escogido — una crítica más cuidadosa ha visto también reflejos de *The bride of Lamermoor* y *El Condestable de Chester* — para vestir el relato tomado a la *Crónica de Sancho el Bravo*. En cambio, no se ha insistido lo suficiente en que Espronceda añade a todo ello «su conocimiento de la prosa castellana del siglo XVII y su propia capacidad descriptiva. Pruebas de ello hay en las primeras páginas, donde abundan frases que recuerdan al *Quijote* o la novela picaresca; de lo segundo, las descripciones de la Naturaleza» [138].

> *Serían las tres de la tarde un día del mes de agosto, cuando un mozo de apariencia pobre y en traje muy derrotado, después de haber atravesado el arenoso pinar de Olmedo, se sentó a la fresca orillas del río Adaja, al pie de un árbol que sombreaba la corriente y convidaba a descansar...*
>
> . . . . . .
>
> *Luego que se refrescó del fuego de las arenas y reposo de las picaduras de los tábanos, sacó un pañizuelo blanco muy limpio de un zurrón que traía, pero tan desgarrado y abierto por todas partes que por las más pequeña le cabía el puño...*
>
> . . . . . .
>
> *¡Oh, cara camisa mía, que por tanto tiempo fuiste mi más fatiga amiga y que tan aficionado me traías que siempre te quise tener conmigo y te traje tan a raíz de mi carne por tanto tiempo!...*
>
> . . . . . .
>
> *Era entonces la hora de la siesta, y el sol en toda su fuerza abrasaba los extendidos campos de Castilla...*
>
> . . . . . .
>
> *...Sólo se oye el chirrido causado por la chicharra y el zumbido monótono de los tábanos, y si algún soplo de viento viene acaso a mecer la copa de un pino, cuando el viajero abre los secos labios con ansia para recogerlo, respira el viento abrasada de los desiertos o un cierzo de fuego que le consume de sed y le quema en vez de regalarle con su frescura* [139].

Casi al mismo tiempo apareció otra novela, debida a su íntimo amigo don José García de Villalta, malogrado escritor, que falleció en 1846 — había nacido en Sevilla hacia 1800 — en Atenas, donde le había llevado un cargo diplomático. Coinciden los panoramas de nuestra literatura en resaltar el valor de esta novela, situada no en el medievalismo grato al gusto del tiempo, sino en un próximo siglo XVIII, y encubriendo un ataque a los jesuítas, que aparecen como una extraña secta de «alquimistas», sin duda para eludir una posible censura gubernativa. Se titulaba *El golpe en vago. «Cuento de la decimaoctava centuria»*. Su aportación nos ofrece una utilización de lo horrible, de un modo típicamente romántico, combinado este sentimiento con una decisión de dar tono popular y aun tradicional a su prosa. De ello es ejemplo el comienzo de la novela, casi de conseja o cuento oral, que nos hace pensar en Fernán Caballero y los escritores folkloristas:

> *Erase que se era y el bien que viniere para todo sea, y el mal para quien le fuere a buscar, que en el medio de uno de los más calurosos días del verano de mil setecientos y pico, estación y hora en que España de manera alguna...*
>
> *«...Volge'l desio*
> *A'naviganti, e'intenerisce el cuore»*
>
> *se apareció por las sierras de Andalucía, caballero en una mula coja, un personaje como hasta de cincuenta años de edad, de robusta talla y vigorosos miembros. Cubríale la cabeza un formidable sombrero de la forma de las canoas de Indias; los hombros y espaldas una abundante capucha de franela blanca, y el cuerpo túnica de lo mismo, arremangada la falda y prendida a la cintura para que no se empolvase y dejara libre el movimiento a las robustas piernas del jinete...* [140].

Quizá sea culpable de la falta de estudios acerca de este escritor y esta obra el padre Blanco, al resumir que «forma un panorama no muy armónico de escenas vulgares, sazonadas por el chiste volteriano y de horrores que atacan a la imaginación y a los nervios» [141].

No obstante, no es difícil encontrar en ella logros descriptivos, como este de un paisaje desolado:

> *...Se levantó sobre los estribos, alargó el cuello en todas direcciones, espoleó al caballo hasta subir a todas las colinas cercanas, pero ni descubrió choza ni rebaño, ni oyó siquiera el ladrido de un perro. Hasta las aves habían callado sus trinos, opresas por la abrasadora refulgencia de los cielos. Todo era calma. La Naturaleza, como si la devorase una fiebre ardiente, respiraba con trabajo su bochornoso y sofocado aliento, potente apenas para mover las hojas de los bosques. Los rayos del sol quemaban sin lustre a través de una atmósfera densa que se enardecía al descomponerlos, cubriéndose de un matiz rojo y deslumbrador...* [142].

También en la misma colección dió Patricio de la Escosura su *Ni Rey ni Roque*. «Episodio histórico del Reinado de Felipe II» (1835). Antes (1832) había tentado ya el género con *El Conde de Candespina*. «Novela histórica original de don Patricio de la Escosura, alférez del Escuadrón de Artillería de la Guardia Real», con muy inferior resultado. Peers la califica de ensayo más que de otra cosa [143] y creemos contribuyó a ello, tanto ser su primera salida, como las andanzas políticas en que se hallaba empeñado en los mismos días de su redacción. *Ni Rey ni Roque* sitúa la acción en el siglo XVI, y utiliza el procedimiento tan usado posteriormente — acordémonos, por ejemplo, de Baroja, ya que no del glorioso precedente de los papeles de Cide Hamete Benengeli — del viejo manuscrito que cuenta una acción de interés, relacionada en este caso con la legendaria figura del Pastelero del Madrigal, suplantador del desgraciado rey don Sebastián de Portugal.

Además de éstas, que son las principales novelas de la colección, Estanislao de Koska y Vayo publicó en ella *Los expatriados o Zulema y Gazul*, «novela histórica original perteneciente al año 1254» (1834), que tiene tanto de novela histórica como de transposición de la emigración literal al hecho histórico de la expulsión de los moriscos; *La Catedral de Sevilla*, que no es otra cosa que una

libérrica adaptación de *Nuestra Señora de París*, debida a López Soler, *La Máscara de Hierro*, de anónimo autor, y *El renegado*, de Juan Corradí.

Coinciden todas las apreciaciones en destacar sobre todas las novelas históricas *El señor de Bembibre*, de Enrique Gil y Carrasco, el delicado lírico de quien ya hablamos anteriormente, basándose fundamentalmente en sus condiciones de paisajista. Piñeyro, combatiente de la tesis que sitúa la novela histórica española en franca servidumbre de Walter Scott escribe defendiendo la originalidad del poeta del Bierzo: No sabía Scott componer prosa como la de este trozo:

> *«Las primeras lluvias de la estación, que ya habían caído, amontonaban en el horizonte celajes pesados que, adelgazados a veces por el viento y esparcidos entre las grietas de los peñascos y por la cresta de las montañas, figuraban otros tantos cendales y plumas abandonados por los genios del aire en medio de su rápida carrera. Los ríos iban ya un poco turbios e hinchados, los pajarillos volaban de un árbol a otro, y las ovejas corrían por las laderas y por los prados recién despojados de su hierba, balando ronca y tristemente. La Naturaleza entera parecía despedirse del tiempo alegre y prepararse para los largos y oscuros lutos del invierno.»*

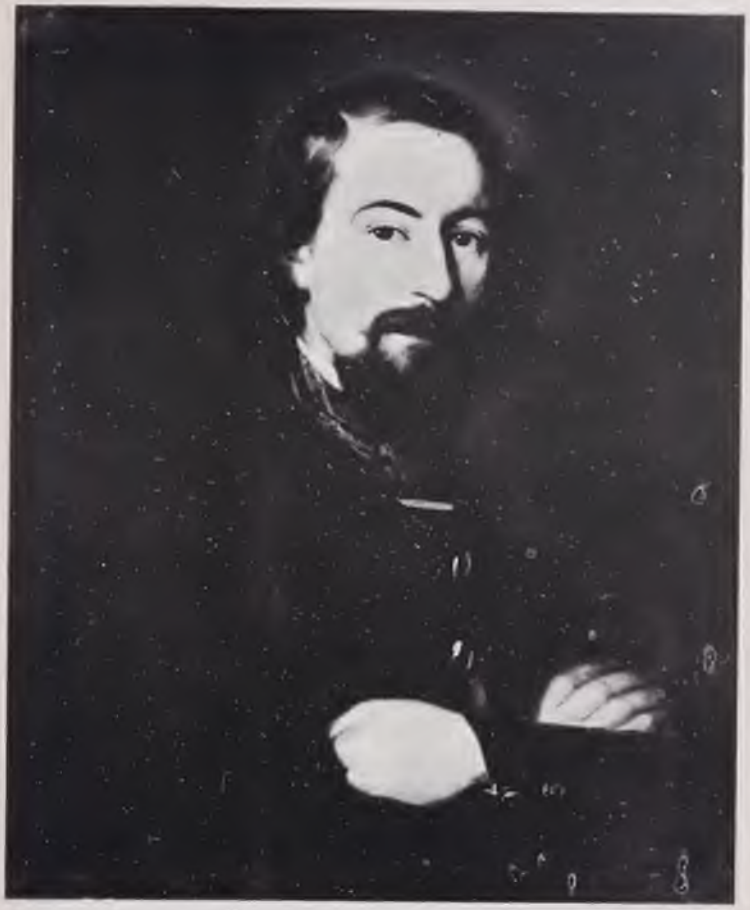
Narciso Alonso Cortés, Lomba y Pedraja, y Allison Peers han rechazado de modo rotundo el calificativo de imitación, si bien pueden encontrarse reminiscencias de *The bride of Lamermoor*, *El caballero del Cisne*, de López Soler, *Los Amantes de Teruel*, de Hartzenbusch y hasta *Don Alvaro o la fuerza del sino*.

El tema elegido para el argumento central y la época histórica en que lo sitúa no son en él producto de simple rebúsqueda libresca. Recuerdos de infancia, pasada en Ponferrada, donde se alzaba el semiderruído castillo de los Templarios. En otro lugar hemos escrito, refiriéndonos a sus años de adolescente en que se inicia su vocación de escritor: «No necesitaba que le trajeran de fuera el Romanticismo a aquel muchacho de pelo castaño y ojos azules... los campos de Ponferrada de su niñez, y la yedra que recubre las ruinas de la fortaleza templaria, las neblinas que se elevan sobre el Sil, el Breza o el lado de Carracido, y la agreste fisonomía de los encarnados picachos de las Médulas, constituían el fondo de su vocación de escritor» [144]. A ello hay que añadir viajes posteriores que funden en su imaginación evocaciones con recuerdos de lecturas de textos de historia, y la idea de novelar una tragedia sentimental en aquel fondo. Acertadamente se unen íntimamente los infortunados amores de don Álvaro y doña Beatriz con el hundimiento de la orden del Temple. Los protagonistas colectiva e individualmente confluyen en la persona del señor de Bembibre.

Lomba y Pedraja, que estudió la novela con algún detenimiento [145], destaca entre otras la escena en que desde la terraza de Cornatel que nos descubre el valle del Bierzo, las bullentes peripecias del ataque al castillo y la dramática muerte del conde de Lemus:

> *Amaneció, y al punto los clarines, gaitas y tamboriles saludaron sus primeros resplandores. Los relinchos de los caballos a la orilla del lago, los ecos de los groseros instrumentos, las voces de mando y los romances guerreros de aquellas alegres y animadas tropas, resonaban con extraordinario ruido entre aquellas breñas y precipicios, y los corzos y jabalíes huían asustados por las laderas con terribles saltos y bufidos. Semejante estruendo y algarabía formaban raro contraste con el reposo y silencio del castillo, cuyos caballeros, inmóviles como estatuas, reflejaban en sus bruñidas armaduras los tempranos rayos del sol...*

Resumiendo, con palabras de Lomba [146] que no vacilamos en suscribir, «el estilo en que está escrito *El señor de Bembibre*, es una de sus bellezas más dignas de estimación. Este estilo es claro, sencillo y natural; nunca muy concentrado, pero continuamente lleno y expresivo. Tiene una fluidez apacible y fácil, que agrada. Tiene una amplitud que le permite entrar en toda clase de incidencias y explicaciones sin interrumpir el tono ni la suave corriente de las ideas. No hay centellas fulgurantes de inspiración, no hay ráfagas impetuosas de elocuencia; pero tampoco hay desmayos. En ningún otro trabajo mostró el autor



Retrato de José Zorrilla que se conserva en el Ateneo de Madrid.

Caricatura de José Zorrilla, por Koki, aparecida en la revista catalana «Lo Noy de la Mare», el 26 de agosto de 1866, época en que el poeta desembarcó en Barcelona, de regreso a España, después de diez años de residencia en Méjico, donde había sido poeta palatino del emperador Maximiliano y director del Teatro Nacional.

Manuel Fernández y González (fotografía).

MARIA

LA HIJA DE UN JORNALERO,

HISTORIA-NOVELA ORIGINAL

DE D. WENCESLAO AYGUALS DE IZCO.

TOMO II.

MADRID—1849

IMPRENTA DE D. WENCESLAO AYGUALS DE IZCO.
CALLE DE LEGANITOS, NÚM. 47.

Ilustración para la novela de Wenceslao Ayguals de Izco, «María, la hija de un jornalero» (volumen II, Madrid, 1849).

tanta maestría y tanta holgura en el manejo del idioma. Este es mejor en conjunto en *El señor de Bembibre* que en cualquier novela histórica de la primera mitad del siglo XIX, sin excluir la de Larra».

Con la anterior se emparenta, por el cuidado con que se ha manejado el lenguaje, otra novelita, primera y única de una «Colección de novelas originales españolas», que planearon Luis de Usoz y Serafín Estébanez Calderón, en 1838. Este último fué su autor y apareció con los títulos y subtítulo de «*Cristianos y Moriscos*. Novela lastimosa. Su autor, El Solitario».

Ya entonces, una crítica anónima [147] destacaba estar escrita «con una pureza de lenguaje, con un esmero en la propiedad de las voces, con un arcaísmo tan agradable, que es imposible dejar de sentir una dulcísima impresión al separar la vista de cualquier pasaje de ella».

Por nuestra parte, hemos escrito [148]: «bastaría para que el nombre de Estébanez Calderón no quede olvidado en nuestros anales literarios. Breve, revela su propósito de revivir un momento de la historia española, no multiplicando los datos históricos y arqueológicos, defecto muy usual en el género, sino dotando de vida a los personajes». El ambiente está logrado como en ninguna otra. «Si alguien quiere conocer lo que a la raíz de la conquista de Granada era un pueblo de la Serranía de Ronda, de la Ajarquia de Málaga o de la Alpujarra, y por qué manera se pensaba en él y se vivía, no tiene más que recorrer las páginas de aquel librillo delicioso» [149].

Veamos en unos párrafos la prosa colorista y rica en matices sensoriales de «El Solitario»:

> *Los pimpollos de las parras y los ramos de la madreselva asaltaban desordenadamente aquella estancia, trayendo hasta en medio de ella los colores de la púrpura y los olores del ámbar, pareciendo todavía más encantada esta escena con los golpes de luces y luminarias que iban por las cornisas de las columnas, con las girándulas que se mecían en los arcos y con los fanales pintados y faroles caprichosos que se sostenían de los ramos y pimpollos de los huertos.*
>
> *Mucho concurso llenaba ya la casa cuando llegó el soldado a los umbrales.*
>
> *Las costumbres árabes, alteradas antes que puestas en olvido, y las usanzas castellanas admitidas y siempre repugnadas, daban mucha extrañeza a este festejo.*
>
> *Las doncellas moriscas con sus tocas en la cabeza, con sus velos arrojados sobre el hombro, con sus alcandoras pintadas, con sus carcajes de oro al comienzo del borcegui y sus brazaletes de piedras en las manos, ponían el colmo a su aliño con el alheño de los ojos...*

1837 es la fecha en que Martínez de la Rosa, en su equilibrio entre el clasicismo que es su característica y la vida romántica en que se mueve, prueba el terreno de la novela y publica el primer volumen de *Doña Isabel de Solís, Reina de Granada*, excesivamente recargada de datos eruditos. Dos años después se publicó el segundo, de iguales características.

El padre Blanco no dudó en calificarla de «infelicísimo ensayo»; «...tan sin gracia; ¡qué escenas tan descoloridas, qué personajes tan inanimados y cuántos tesoros de estudios y erudición perdidos completamente!» [150].

En cambio, le parece el autor de más trascendencia, dentro de todos los que cultivaron este tipo de novela, Francisco Navarro Villoslada, autor de *Doña Blanca de Navarra* (1847), *El Anticuario* (1845), *Doña Urraca de Casilla. Memorias de tres canónigos* (1849) y, bastantes años después, la que ha quedado como una de las novelas de mayor calidad dentro del género, *Amaya o los Vascos en el siglo VIII* (1879). Nacido en Viana en 1818, estudió leyes en Santiago y se trasladó a Madrid donde desarrolló una extensa actividad periodística. En las novelas de su juventud ya podría advertirse una vibración de auténtico novelista que se desgajaba de las descripciones recargadas de erudición, propias de la mayoría de sus contemporáneos o de la frívola multiplicación de diálogos y lances. *Amaya* es como una bella flor tardía. Cuando se publicó, ya Pereda y Galdós dominaban el panorama literaria, y el rezagado estilo y la trasno-

chada fórmula narrativa, si no le impidieron varias ediciones, sí le apartaron de la consideración crítica que hubiera alcanzado treinta años antes.

Igual se puede decir de otros intentos también tardíos, por lo que sus promotores no continuaron: *La campana de Huesca*, de Antonio Cánovas del Castillo (1852), *Ave Maris Stellae*, de Amós de Escalante (1877), *Fra Filipo Lipi*, de Emilio Castelar (1879).

Pervivencia de la novela histórica durante todo el siglo XIX

Allison Peers juzga, con dureza, que después de *Cristianos y Moriscos*, «en España no apareció, a lo largo de seis años, ninguna obra de ficción que revista importancia» [151]. En realidad, en este tiempo se publicaron abundantes obras que, juzgadas principalmente desde el punto de vista estilístico y sin que hasta ahora se hayan estudiado con detenimiento, tienen interés novelesco y gozaron de gran éxito. Pensemos que en este período entra *El señor de Bembibre*, de que acabamos de ocuparnos. Además, la novela histórica prolonga su vida durante toda la era isabelina y encuentra un excepcional cultivador en Manuel Fernández y González, fecundísimo creador, que representó «el novelista» por antonomasia para una muchedumbre de lectores que no le permitían el reposo ni la meditación. Nacido en Sevilla en 1821, estudió Derecho en Granada, se trasladó a Madrid, donde se entregó a la redacción de novelas, forjándose un tipo entre señoril y bohemio, generoso, derrochador, lleno de vanidad y siempre pintoresco, al que acompañaron graciosas anécdotas hasta su muerte, que tuvo lugar en Madrid en 1888.

La mancha de sangre (1845) mostraba ya una menor sujeción al documento histórico, y mayores dotes imaginativas que sus predecesores. En este sentido significa un mayor romanticismo, por el atrevimiento de despegarse de un aferramiento al dato que puede cortar alas a la imaginación. Ambientada en el siglo XVI, abunda en episodios piráticos y escaramuzas de capa y espada, y describe la sofocación de la revuelta de los moriscos. Una mezcla de final feliz con el catastrófico propio del género, muestra ya un momento distinto: el que inicia la época del folletón. *Los hermanos Plantagenet* (1847) se sitúa en la Inglaterra de las Cruzadas, y en ella se señalaron abultados errores históricos, que demuestran ya cómo al autor interesa más el movimiento de los personajes que la documentación. *El horóscopo real* (1747) aprovecha la rebelión comunera, y tiene sus momentos más felices en las escenas en que Juana la Loca camina acompañando el cadáver de Felipe el Hermoso. *Allah-Akbar* (1849) (¡Dios es grande!), sobre el sitio de Granada, sigue más servilmente las *Guerras Civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita, dejando menos vuelosa la fantasía. *Obispo, casado y Rey* (1850), también sigue muy de cerca a la historia, enhebrando una historia amorosa, en torno al reinado de Ramiro I el Monje. *El laurel de los siete siglos* (1850) es ya una típica y de las más valiosas obras de su autor, que hace intervenir poderosamente a su imaginación, urdiendo una complicada trama episódica que empieza antes de la conquista de España por los árabes y llega al sitio de Granada, con elementos no sólo legendarios, sino también propios de cuentos de hadas o narración. *Doña Isabel la Católica* (1951), *Martín Gil* (1850-51), *El Condestable don Alvaro de Luna* (1851), *Ricardo Espada-Larga* (1851).

De su abundante producción, no bien catalogada ni establecida hasta ahora, y que se supone superior a los quinientos títulos, se han destacado *Men Rodríguez de Sanabria* (1853), *Los Monfíes de las Alpujarras* (1853), *El cocinero de Su Majestad* (1857), *El pastelero de Madrigal* (1862).

La crítica le ha tratado con una saña explicable por varios conceptos: la reacción de las generaciones que exigían otra clase y una más alta calidad a la novela, la aberración que hace que se mida a los géneros novelescos con coordenadas muy próximas, cuando no iguales, a las utilizadas para la poesía y el desprecio hacia géneros destinados a saciar la avidez lectora de las clases populares, intervienen para arrojar de los estudios de historia literaria, o al menos concederle un rincón final a la obra de éste y otros folletinistas a los que se podrán regatear calidades, pero no la capacidad de novelar.

Así vemos al padre Blanco lamentar la malversación de la capacidad de este escritor por su entrega al suministro de lecturas a los editores de novelas por entregas:

«¿Qué ángel malo tentaría a don Manuel Fernández y González para hacerle entrar en esta empresa, donde arrojó por los suelos la modesta reputación de sus primeros días, a cambio de otra formada por artesanos, costureras y demás clases de la plebe iliteraria? Porque deben saber, los que sin distingos le condenan, que escribió obras relativamente tan notables como *El cocinero de Su Majestad* y *Men Rodríguez de Sanabria*, con las que se mezclaron, para su desdicha, *Lucrecia Borgia*, *El collar del diablo*, *La maldición de Dios*, *Los desheredados*, *Los negreros* y el tan leído *Don Juan Tenorio*, para no citar todo el catálogo, que compite en extensión con el de Dumas, Lope de Vega y el Tostado»[152].

Opinión semejante, aunque expresada de modo más artístico, fué la de doña Emilia Pardo Bazán: «El genio de Fernández y González semejaba árbol frondosísimo cuya madera servía para obras de talla y escultura; por desgracia, la malgastó su dueño en mesas y bancos de lo más común» [153].

Aun sin el estudio que su obra reclama, podemos captar una idea precisa de su condición de novelista en las palabras iniciales de *La mancha de sangre* (1845), donde alza ante los ojos de lector la derruída casa cuya historia va a narrar:

> *Tendida en la vertiente de la colina donde asentó sus viejos cimientos Granada la árabe, sobre una pendiente cubierta de casas apiñadas en un oscuro laberinto de altas y estrechas callejas, en aquella parte que ahora lleva el nombre de Albaicín, hay una plaza sin nombre, cubierta de escombros y limitada, por la parte que mira al castillo de la Alhambra, por solares arrasados y ruinosos paredones. Un solo edificio ventilado, ennegrecido por la intemperie se levanta en ella; sus aleros, un tiempo primorosamente tallados, han sido rotos por el viento de la tormenta...*

La fluidez de la frase y la facilidad del estilo no desmerecen de los más elogiados novelistas de este momento. Todavía no se habían cortado los períodos en este fraseo, típico del folletín, y que por él pasaría a Baroja. Estilo abundante en párrafos aparte, que una tradición quiere legar al procedimiento de pago de los caciques editoriales, aunque en este caso trata más de proporcionar a la frase un lirismo, de supuesto exotismo orientalista. Así, ya en *¡Allah-Akbar!* «Leyenda de las tradiciones del sitio y conquista de Granada» (1849):

> *Cubriéronse con arena los rastros de sangre y todos se prepararon al próximo y menos peligroso espectáculo, olvidados ya de los horrores del primero.*
> *Los clarines tocaron a cabalgar.*
> *A esta señal, todos los caballeros que debían entrar en liza bajaron de las galerías y de los miradores donde servían el amor de sus damas.*
> *Eran sólo de dos bandos:*
> *Zegríes y abencerrajes* [154].

Cumplieron con la tarea de prolongar la vida del folletín romántico, casi hasta nuestros días, Ramón Ortega y Frías, quien gustaba cargar las tintas al modo de la «novela negra», autor de *El tribunal de la sangre*, *Las víctimas del amor (Estudio del corazón humano)*, etc. Torcuato Tárrago Mateos también pasó de los cien títulos: *Carlos IV el bondadoso*, *Los celos de una reina y el amor de una mujer* (1849), *El ermitaño de Monserrate* (1848), etc.; Florencio Luis Pa-

rreño, *La Inquisición y el Rey*; Julio Nombela nos cuenta, en sus *Impresiones y Recuerdos*, sus andanzas de folletinista, dejándonos una estampa viva de aquella especie de esclavitud literaria a la que contribuyó con algunas obras, entre otras un *Sancho Saldaña*, continuando la novela de Espronceda, que ha embarullado a la crítica hasta días muy recientes [155].

Aun a sabiendas de olvidar y aun desconocer gran parte de la novela histórica, queremos dejar recuerdo de algunos títulos, de tantos como esperan una revisión crítica. Recordemos la larga lista de novelas que Reginald F. Brown ha logrado recoger en su bibliografía [156]:

El gran divulgador de nuestra literatura, impulsor de empresas editoriales, a quien ya hemos citado como poeta, Eugenio de Ochoa, publicó *El auto de Fe* (1837), complicada urdimbre argumental en torno a la muerte del príncipe Don Carlos, al que ennoblece, para contrastar con la figura de Felipe II, vista con el colorido sombrío grato a la época.

La fecundidad literaria y la inquietud de Gertrudis Gómez de Avellaneda, que la hizo probar varios géneros, la llevó también a la novela, escribiendo *Job* (1841), alegato antiesclavista de ambiente cubano; *Guatimozín* (1846), que centra en su protagonista la conquista del pueblo azteca, siguiendo las crónicas, y *Espatolino* (1844), donde la exaltación de un héroe al modo romántico se une a la defensa de ideas, en que se hace predominar al amor sobre la culpa, en manera que nos recuerda a George Sand.

El historiador Juan Cortada y Sala (Barcelona, 1805-1868) derivó sus estudios hacia la novela, y escribió también numerosos títulos que suelen mostrar el copioso fondo documental en que le gusta apoyarse: *Tancredo en Asia* (1833), sobre las Cruzadas; *El rapto de doña Almodis, hija del Conde de Barcelona Don Berenguer III* (1836); *Lorenzo* (1837); *El templario y la villana* (1840-1) fundado en la disolución del Temple, que tanta tinta hizo correr en la época. *La heredera de Sangumí* (1835), ambientada al comienzo del siglo XII, durante el dominio de Ramón Berenguer III, menos apoyada en el rigor histórico que sus posteriores relatos. *El huérfano de Almoguer* (1840), de José Augusto de Orbea. *El almogávar* (1850), de Gumersindo García Varela. *El Encubierto de Valencia*, de Vicente Boix (1852). Francisco J. de Orellana (1820-1891) publicó, entre otras, *La perla del Turia*, *Quevedo*, *La reina loca de amor*, *Gontrán el Bastardo*. Vicente Barrantes (1829-1898), *Juan de Padilla*, *La viuda de Padilla*. Ramón de Navarrete, *Una historia de lágrimas* (1843), Manuel Juan Diana, *La calle de la amargura*. Diego Luque, *La dama del Conde-Duque* (1852). Benito Vicetto, *Los hidalgos de Monforte* (1867), *El caballero verde* (1844), *Rojín Rojal, el paje de los cabellos de oro* (1857); etc.

Los temas de Indias parecerían propicios al exotismo romántico, que podría recoger en ellos el colorismo indigenista, la descripción de paisajes y el idilio indianista que figuró ya en los temas prerrománticos. No abundaron, sin embargo, aunque tampoco permanecieron totalmente ausentes de la novelística en el romanticismo español.

Es fácil que sea la primera *Xicotencal*, editada en Filadelfia en 1826, de la que se dice ser autor Salvador García Bahamonde.

Ignacio Pusalgas y Guerris (1790-1874) dió a las prensas *El nigromántico mejicano* (1838) que aprovecha el encuentro de aztecas y españoles, materia también de la ya citada *Guatimozín* de la Avellaneda, muy apegada al texto de las crónicas, y *La Conjuración de México o La hija de Hernán Cortés* (1850) de Patricio de la Escosura. *El sacerdote blanco o la Familia de uno de los últimos caciques de la Isla de Cuba*, desarrolla la acción amorosa en que complica sus personajes con los viajes descubridores de Cristóbal Colón, procedimiento que, más atenuado, vimos utilizar en tiempos más próximos a Vicente Blasco-Ibáñez; Pedro Alonso de Avecilla escribió *Pizarro y el siglo XVI* (1845) y *Conquista del Perú* (1853).

La novela de fondo social

Una interesante desviación de la novela romántica, más despreciada aún y menos estudiada que la de tema histórico, es la que vamos a llamar social, por tener como motivo consciente de interés el enfrentamiento de diversas clases sociales, y el propósito de alabar y sublimar los sentimientos populares. Novela cuyo modelo extranjero ya no es Scott, sino Eugenio Sué, de cuyos *Misterios de París* surgieron *Misterios* de Madrid, de Barcelona, del Escorial, etc. [157].

No hay que olvidar una serie de penetrantes observaciones de Roger Ricard que coinciden con lo que ha podido observarse entre nosotros: la novela social, ya sea simplemente de «testimonio» o de «tesis», fué acogida con avidez por una enorme muchedumbre de lectores, y en virtud del valor captativo de la novela influyó poderosamente sobre la sociedad. «No podría apreciarse la influencia de las novelas sobre las costumbres considerando solamente las obras maestras literarias, pues en toda época existen autores de segundo e incluso de cuarto orden cuyas obras tienen una gran difusión; luego, la posteridad las olvida, y los mismos historiadores literarios se desaniman cuando tienen que abrir esos libros, pero estas obras de gran éxito son las que hacen circular con más seguridad entre todas las clases sociales las ideas y los gustos de una época» [158].

En España, donde no contamos con escritores de esta tendencia de la altura de Hugo o George Sand, sí tenemos alguien a quien parangonar con Eugenio Sué: el castellonense Wenceslao Ayguals de Izco y su famosísima y muy difundida novela *María o la hija de un jornalero* (1846-6), la más prototípica de todo este género. Fecundo en inventiva, con talento para anudar y desanudar tramas, capaz de despertar sentimientos y admiraciones en masas de lectores, no ha logrado el mismo éxito en críticos e historiadores. «Escritor prolijo, desprovisto de inspiración, de fondo y forma fantásticos y de un estilo fácil, pero declamatorio... no representa tanto la decadencia del romanticismo como su degradación», es la opinión de Peers [159].

En su tiempo contribuyó a su éxito y popularidad la opinión de Sué, puesta al frente de la edición parisiense de *Marie l'Espagnole, la victime d'un moine* (París, 1846), y reproducida en las españolas, donde se decía de ella, elogiando el verismo y acierto con que movían sus personajes:

> *...c'est l'admirable procédé de Walter Scott appliqué à des figures contemporaines...*
> *Aussi le lecteur voit-il avec une curiosité croissante passer sur ses yeux presque tous les types qui ont figuré dans cette époque historique si féconde en grandes émotions populaires, depuis le moine ténébreux jusqu'à la reine, depuis le nègre stigmatisé par l'esclavage jusqu'au général en chef des armées d'Espagne. Tous ces personnages vivent, parlent, agissent dans leur milieu réalité saisissante...*

Las relaciones entre Ayguals y Sué eran anteriores a la traducción. El escritor español había vertido anteriormente a nuestra lengua *El judío errante*, y dedicó al novelista francés su *María* con frase pomposa, que revela, tanto a sus lectores como a él, cuáles son sus propósitos:

> *Voy a manifestaros en dos palabras el objeto de mi composición:*
> *Abogar, cual vos, por las clases menesterosas, presentar el vicio en toda su deformidad, ora se oculte haraposo en hediondas cavernas, ora ostente bordados y condecoraciones del gran mundo, ora vista sacrílegamente la modesta túnica del Salvador.*

A *María o la hija de un jornalero*, «Historia-novela original» (1845-6) siguieron continuaciones: *La Marquesa de Bella-Flor o El niño de la Inclusa* (1847-8) y *El palacio de los crímenes o El pueblo y sus opresores*.

En ellos se pasa a través de los acontecimientos políticos que acontecieron entre 1834 y 1836: la matanza de frailes, los sucesos de la Granja, la guerra carlista, cambios de gabinete, etc.

Hay, en *María*, acertadas y rápidas pinturas de tipos:

> *Don Hermógenes había sido un ente singular que, con su fraquecillo raído y mugriento, su pantalón de verano en invierno, alto y vicjo corbatín de terciopelo rojizo y sombrero deteriorado, lleno de polvo y sin cinta, empezó su carrera en el Café de la Fontana...* [160].

Descripciones de lugares que rebasan el costumbrismo para caer de lleno en un realismo crudo, como esta visión de la calle de San Antón:

> *Es un largo y angosto lodazal con dos hileras de miserables casuchas tan desiguales como su mal empedrado piso, las paredes denegridas y atestadas de hondas grietas, las andrajosas mujeres que se peinan en medio de la calle, tomando el sol, los chiquillos que juegan en camisa o en cueros, y el cieno que exhala por todas partes nauseabundo y fétido olor...* [161].

O la crítica de la aristocracia de nuevo cuño y el capital rápidamente adquirido, mostrándose en abigarramiento ostentoso confundiendo «los alardes de un orgullo frenético con el exquisito gusto de la elegancia», como ocurría en los salones de la marquesa de Turbias-aguas:

> *Riquísimos cortinajes chinescos de un amarillo brillante y de un azul zafiro cruzábanse sobre las puertas de pulimentada caoba. Las paredes estaban cubiertas de damasco carmesí caprichosamente floreado y el pavimento de ricas alfombras. Finísimos encajes cubrían los anchurosos cristales de las vidrieras. Un soberbio piano de ébano con relieves y pies de plata sobredorada, en la que el hábil cincel de un famoso artista de Viena había esculpido lindísimas guirnaldas de flores entrelazadas, sostenidas por aéreos pajarillos, ocupaba un sitio predilecto. Grandes cuadros al óleo...*

Lástima que parece faltarle sentido del paisaje, y cuando describe Aranjuez, la Granja, e incluso lugares de la capital como el Prado, los teatros o la Puerta del Sol, recurre a un sistema más apropiado a una guía que a una novela, reseñando la historia y luego la topografía con impersonal e insulsa prosa. Peor aún es la cantidad de digresiones en nota a pie de página — a veces de dos tercios o más de ella — o en el mismo texto, en que fundamenta sus opiniones o teorías. Un solo ejemplo es suficiente: el ataque a los presupuestos, que ocupa las tres primeras páginas del capítulo IX. Veamos un fragmento, bien poco novelesco:

> *No sólo se les quita a las masas industriosas el fruto de sus afanes y sudores para invertir en las atenciones del real palacio treinta y tres millones quinientos mil reales, novecientos dieciséis mil quinientos ochenta en las de los cuerpos colegisladores, nueve millones novecientos sesenta y tres mil doscientos veinte en las del ministerio de Estado, diez y siete millones novecientos un mil novecientos treinta y seis en las de Gracia y Justicia, cincuenta y un millones...*

Literatura social, política, aduladora o al servicio de la clase social que la acogía con aplauso y que lecría con el estupor de Alí Babá ante la cueva, la lista minuciosa de millones que hemos interrumpido y que concluía, ligando de este modo el alegato al argumento de la novela:

> *...despilfarra en banquetes, saraos, mientras infinidad de artesanos honrados y laboriosos, como el padre de María, abandonados del Gobierno, gimen en la miseria, sin que nadie se conduela de sus desgracias* [162].

Es autor también de otras obras de análogo corte: *Pobres y ricos o la bruja de Madrid*, «novela de costumbres sociales» (1849); *El tigre del Mestrazgo o sea de grumete a general* (1846); *El poeta y el banquero*. Siguieron su camino Juan Martínez Villergas, Alfonso García Tejero, Antonio Hurtado (*Cosas del Mundo*, «novela de costumbres», 1850), etc.

El valenciano Enrique Pérez Escrich (1829-1897) encontró un filón en la novela por entregas derivada del costumbrismo y de la novela social con *El cura de aldea*, de cuyo éxito arrancaron *La envidia*, *La calumnia*, *La mujer adúltera*, *La esposa mártir* y otros muchos títulos que hasta 1936 en que se quebró el negocio de las novelas por entregas, seguían siendo distribuídas semanalmente en cuadernillos editados con el menor esmero tipográfico posible.

Por el mismo derrotero, aunque con más personal visión, que le separa de la imitación directa a Sué, Antonio Flores, estudiado en otro lugar entre los cos-

tumbristas, trazó en *Fe, Esperanza y Caridad* (1850-51) una enmarañada ficción que llega a hacer perder el hilo central en beneficio de la multiplicidad de escenas que desenmascaran al costumbrista avezado. La multiplicidad y antagonismo de ambientes, al modo de *Los misterios de París*, le permite logros narrativos que destacan en la desigual colección de estampas y tipos.

Nicomedes Pastor Díaz difiere bastante de sus contemporáneos en la narración *De Villahermosa a la China*. Coloquio de la vida íntima (1858), buen ejemplo del intimismo romántico expresado mediante la prosa, de la intervención subjetiva del autor contando sus propias cuitas y sentimientos, y aun de la intrusión de elementos líricos en la novela. El protagonista, héroe romántico, byroniano, «que tiene algo de común con René y con Werther» [163], lo es más bien antes de que el lector lo conozca que después. Su decisión no es el suicidio ni el desenfreno, sino el arrepentimiento y el consuelo de la religión. Logra que su amada acepte a un enamorado que rechazó y él se marcha a Oriente de misionero.

La novela se inicia en Madrid en una noche de baile de máscaras en el aún existente edificio, entonces Palacio de Villahermosa, donde tenía sus salones el Liceo. El autor nos describe detalladamente la escalera principal en la noche de fiesta:

> *Estaba cubierta de alfombras, iluminada de antorchas, enramada de mirtos, laureles y naranjos, perfumada con juncia y flores; y más resplandecientes que el gas de los flameros, más lozanas que laureles y arrayanes, más olorosas que los claveles y jacintos subían como en alas de sus cintas y gasas, apoyadas al brazo de sus amantes o amigos, las más distinguidas hermosuras de la bulliciosa capital...*
> *...Al subir la escalera de Villahermosa nos es fácil echar de ver por el traje, por la voz, por el ademán, por los ojos, por la compañía, a veces por el olor de sus perfumes, qué personas suben a nuestro lado. Ya empiezan allí las bromas, las preguntas, las indicaciones, las sospechas, los empeños galantes, las intrigas de la noche, las esperanzas de algunos, los recelos de muchos, la desesperación de no pocos, el aburrimiento o la diversión de todos...* [164]

La minuciosidad, que llega a lo enumerativo, es de gran efecto y debió ser muy apreciada en su tiempo, cuando gustaba de la descripción de momentos psicológicos o pasionales con detenimiento verdaderamente analítico. En este aspecto, creemos que pocas veces se había podido llegar a páginas más románticas que aquellas en que Pastor Díaz describe los efectos en una de sus heroínas de la voz de la persona amada revelando a un amigo su propósito de abandonar el mundo para entrar en religión, escuchada casualmente sin que los interlocutores conozcan su presencia:

> *Al salir del monasterio y tomar la dirección de su residencia, hubo de herir sus oídos, por detrás de los arbustos de la linde del camino, el acento de aquel hombre...*
> *...La identidad de aquel acento no fué para sus oídos un reconocimiento de realidad; la aferró, como un prodigio; la petrificó, como una revelación milagrosa, heló su sangre, como una evocación infernal, como la voz con que le hablara, de dentro de la tumba, el cadáver de una persona querida...*
> *...Habíase estremecido a la vibración de sus apagados ecos, como el silbar de una bala que pasara cerca de sus oídos. Se alarmó de espanto su corazón, como cuando se oyen los alaridos de gente aterrada, y las pocas fuerzas que quedaban en su organización, calcinada y vidriosa, estallaron, quebrantadas por la fulminante palabra. Espeluznáronse sus cabellos, como al zumbido de un reptil que sale bajo de los pies, como al baladro de una fiera que cruza de pronto el camino; saltaron los ojos de sus órbitas, perdieron sus sentidos el tacto de la realidad, afluyó toda la sangre de sus venas, para entrar y romper en su corazón comprimido...* [165].

La novela, que se comenzó a escribir antes de 1848, aunque tardase más de diez años en publicarse completa, casi suprime la acción, a fuerza de desleírla en disquisiciones y divagaciones. En esto, como en muchas de sus poesías, demuestra ser uno de los románticos más puros.

El sentido católico de esta novela, nos recuerda otra, que gozó de abundantes reediciones, y aún se sigue reeditando, *Las ruinas de mi convento*, publicada

anónima en 1851, aunque pronto se supo ser su autor Fernando Patxot, basada en la matanza de religiosos que se produjo en Madrid en 1835. Su éxito fué grandísimo y en breve se tradujo a varios idiomas, lo que incitó al autor a dos continuaciones de menor interés: *Mi claustro, por Sor Adela* (1856) y *Las delicias del claustro y mis últimos momentos en su seno* (1858).

Novela de ambiente contemporáneo

Entre la histórica y la social se desliza un tipo de novela que toma su modo de hacer de la primera, coincide con la segunda en la pintura de la sociedad que observa el escritor, y permite la entrada de elementos costumbristas o digresiones discursivas, cosas ambas gratas al romanticismo.

Nos referimos a la que sitúa la acción y relata hechos contemporáneos, algo emparentada con la tendencia novelesca que en nuestros días se ha llamado novela «testigo» o «testimonio» y que en último extremo llega a la «novela clave» que encubre personas y hechos reales con el tenue velo de un cambio de nombre.

Su arranque es el mismo de la novela histórica. Su antecedente está en las novelas escritas en la emigración de que ya hemos hablado — por ejemplo, *Sandoval*, y *Don Esteban*, de Llano Gutiérrez, ambas de 1826.

La conmoción causada por la guerra de la Independencia y las luchas políticas posteriores tenían que dejar huella en la novela, aun en tiempos en que se orientaba lo narrativo hacia la evasión en el tiempo.

Una de las primeras novelas de esta clase es *La española misteriosa y el ilustre aventurero*, escrita por una desconocida escritora, Casilda Cañas de Cervantes (1833) y muy probablemente anterior en su redacción a la fecha en que apareció la trama sentimental en torno a una dama misteriosa que alienta a los españoles en su lucha contra el invasor, su esposo, y un jefe francés a quien ella convierte al catolicismo y transforma en partidario de los patriotas españoles, tiene escasa importancia junto a los episodios históricos que pasan ante el lector: los sitios de Zaragoza y Gerona, Bailén, la reconquista de Badajoz, etc.

Juan de Ariza tituló *El dos de Mayo* (1845) una novela en la que trabajó reconstruyendo el ambiente de los hechos a que se refiere el título, con tanto fervor como si se tratara de una obra puramente histórica, revisando gacetas y documentos de la época. Personajes históricos — Daoiz, Velarde, Godoy, Murat, etc. — aparecen de acuerdo con la historia, en la que Ariza introduce a dos enamoradas de Daoiz y Velarde, a Murat que las corteja, y algún otro personaje ficticio para mantener el elemento novelesco y sentimental, que está presidido por un sentido fatalista, ya heredado de la novela sentimental del siglo diecíocho.

Misterios de las sectas secretas o el francmasón proscrito, de José Mariano de Riera y Comas (1847-51) revela su intención ya en el título: combatir la influencia de las sociedades secretas utilizando el poderoso vehículo de la novela para llevar a las capas populares sus relatos. En una especie de inversión de la manía persecutoria de *El judío errante* de Sué. Carbonarios y masones persiguen a un grupo de católicos, dando lugar al desarrollo de una trama endeble, que conduce con frecuencia a la exposición de episodios verídicos de la historia española entre 1818 y 1839.

En el mismo grupo había que añadir otras como *La explanada*, «Escenas trágicas de 1828», de Abdón Terradas (1835); *Josefina de Comerford o El fanatismo*, de A. de Letamendi (1849) sobre las andanzas del famoso guerrillero absolutista «El Trapense», etc.

De todas ellas nos parece pide destacarse *El patriarca del Valle*, de Patricio de la Escosura (1846-7) que funde dos tramas: una muy a lo Eugenio Sué con sus secuencias persecutorias y su sentido doctrinal, aunque de signo inverso — la verdad de la religión cristiana, en este caso — y otra a la que el autor ha llevado a sus amigos y a todas las capas de la sociedad y ambientes de su tiempo: salones aristocráticos, gentes del pueblo, políticos y militares, bandidos, los escritores de la época...

Entre éstos hace algún tiempo que descubrimos a Espronceda, presentado como el protagonista, el poeta Eduardo de la Flor: «...la cabeza más bella que imaginarse puede. Ancha la frente, aguileña la nariz, pequeña la boca, algo pronunciada la barba; negros, ardientes, algo rasgados, los ojos, cuyo fuego velaban pobladas pestañas y cuya órbita coronaban dos arqueadas, magníficas cejas; y rizada, en fin, su abundante, negra, cabellera, parecía que la naturaleza se había complacido en hacerle un perfecto modelo de la belleza varonil...»; «...aquel rostro originariamente bello, grande, poético, expansivo, llevaba ya en tan temprana edad impreso el sello de las enfermedades, de las pasiones violentas, del escepticismo, de la postración del alma...»; «... se hacía notar por su brillante ingenio, por la excentricidad byroniana de su carácter, por su bravura caballeresca, por su bella figura, y también, desdichadamente, por el cínico lujo de un escepticismo...» [166].

Por sus páginas desfilan los acontecimientos políticos que conmovieron a la capital de España entre 1815 y 1839, con una digresión novelesca en que se traslada la acción a París, para narrarnos las jornadas de la revolución de julio de 1830, en que, como es sabido, participaron los emigrados españoles, y entre ellos Espronceda, Balbino Cortés y Andrés Borrego, así como la expedición de Chapalangarra, igualmente vivida por el poeta protagonista. Si el autor pretendía historiar al tiempo que novelar, lo consigue plenamente en momentos como el que recoge un Madrid inquieto, inseguro y desconcertado la noche en que muere Fernando VII. Si los Valle-Ignoto y su historia son como un elemento simbólico, que puede tomarse como la representación de la España antigua, llamados a desaparecer, en una ficción novelesca, ingenua y un tanto burda, la parte de testimonio de su época que nos ofrece este libro es inapreciable. Recordamos ahora el baile de máscaras al que asisten varios escritores: Eduardo de la Flor vestido de «corsario de Byron», y otro, del que «no diremos su nombre, pero añadiendo que una herida honrosa le privó de un ojo y que era el primer poeta cómico español de su época». Junto a esta descripción de Bretón descubrimos fácilmente a Zorrilla, Rosa de Olano, Gil y Zárate, Cabra, Molins y otros escritores de la época.

NOTAS

[1] Recoge la cita Picard en su importante libro *El romanticismo social*, ed. esp. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1947.

[2] Puede verse a este respecto el ensayo de Julián Marías *Un escorzo del romanticismo* («Revista de la Universidad de Buenos Aires», IV época, III, 9 abril-junio, 1949). Orientado por su estudio sobre las generaciones, afirma este retraso. Considera cuatro generaciones: la 1.ª comprende el momento de las Cortes de Cádiz; la 2.ª coloca a Toreno, Argüelles, Zumalacárregui, Fernando VII y la actuación política de Martínez de la Rosa; la 3.ª es la de Mendizábal, Torrijos, Mariana Pineda, Espartero y Narváez; la 4.ª la de María Cristina, Diego de León, O'Donnel y el duque de Rivas.

La literatura romántica sólo hace una aparición tímida en la segunda de estas generaciones: en la tercera se manifiesta ya de modo desbordado; la cuarta es la plenamente romántica en la literatura.

Resalta que la literatura romántica publica todas sus obras importantes entre 1834 y 1844 y hace la observación de que es «isabelina» mientras queda fuera todo el reinado de Fernando VII.

Aun con los peligros de rigidez a que conduce toda sistematización, en esta materia la idea es válida en sus líneas generales y coincidimos con su apreciación del momento literario romántico.

[3] Op. cit., pág. 41.

[4] Julio Nombela, en sus *Impresiones y recuerdos*, guarda su visión de la romántica pareja y los comentarios de las gentes de su tiempo. Véase nuestra introducción a las *Obras completas* de Espronceda, pág. XXII (BAE LXXII, Madrid, 1954).

[5] Adrien de Mecüs, *Le romantisme* (Fayard, 1949).

[6] Aucto decimonono, vol. II, pág. 104 de la edición de Cejador («La Lectura», 1913).

[7] En nuestra *Historia universal de la Literatura* (Madrid, Pegaso, 1946), siguiendo a Van Tieghem, *Comprendio de historia literaria de Europa* (Madrid, 1932).

[8] «Movimiento dramático» («El Iris», I, 71-82; 93-8, 109-14). Reproduce un fragmento de Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, II, págs. 28-29.

[9] En artículo publicado en la «Revista Española de Ambos Mundos», reproducido en *Obras escogidas*, XIII, *Ensayos*, primera parte, pág. 14 (Madrid, 1928).

[10] Artículo publicado en «El Europeo», I, 11, págs. 342-349 (Barcelona, 1823).

[11] Refleja Menéndez Pelayo su valoración de Feijóo, tanto en la *Historia de las ideas estéticas* como en los *Heterodoxos*.

[12] Cánovas del Castillo, *La libertad en las artes* («Memorias de la Real Academia Española», I, 281).

[13] Edith Helman, *Noches lúgubres*, introducción, pág. 18 («Viento Sur», 7; Santander, 1951).

[14] *Historia de las ideas estéticas*, vol. IV, pág. 282 (ed. de 1890-1912).

[15] *De Granada a Castelar*, pág. 168 (Madrid, 1922).

[16] *Clásicos y modernos*, pág. 69.

[17] Puede verse en las obras de Guillermo Díaz-Plaja, Allison Peers y Mercadal, recogidas en la Bibliografía.

[18] *Archivo del General Miranda, Viajes, Diarios*, 1785-1787, t. II, pág. 237 (Caracas, 1929).

[19] Juan Antonio Doerig, *Contribución al estudio del folklorismo en «Fernán Caballero»* (Madrid, 1934), pág. 13.

[20] *El concepto de Romanticismo en la época romántica*, págs. 32-39 de la ob. cit.

[21] Díaz-Plaja, op. cit., pág. 35.

[22] Larra, *Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra* («El Español», 18 de enero de 1836). *Artículos completoos*, Aguilar, 1944, pág. 751.

[23] Reproduce íntegro el prólogo Díaz-Plaja en su obra citada, págs. 241-245.
[24] *Poesía* («El Siglo», núm. 2, 24 de enero de 1834). Recogido en nuestra edición de las *Obras completas* de Espronceda (BAE vol. XLII, pág. 579; Madrid, 1954).
[25] *Poesías de don José Zorrilla* («Semanario Pintoresco Español», 2.ª serie, t. I, entrega 9.ª; 3 de marzo de 1939). Recogido en mi edición de *Obras completas* de Enrique Gil, BAE, vol. LXXIV, pág. 485 (Madrid, 1954).
[26] Véase Pedro Grases, *La primera versión castellana de Atala* (Caracas, 1955).
[27] Montesinos, José F., *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, página 61.
[28] Ibíd., pág. 53.
[29] Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español* (Madrid, Gredos, Biblioteca Románticа, t. I, pág. 201.
[30] Luis Guarner, «El Europeo», Índices de Publicaciones Periódicas, XVI (Madrid, C.S.I.C., 1954); prólogo, pág. XII.
[31] Op. cit., I, 207.
[32] Ibíd., I, núm. 11, pág. 39.
[33] Ibíd.
[34] Vol. II, núm. 6, págs. 198-9.
[35] Vol. I, núm. 11, págs. 342-9.
[36] Vol. I, núm. 7, págs. 207-14.
[37] Vol. II, núm. 7, págs. 225-229.
[38] Vol. I, núm. 3, págs. 98-103.
[39] Vol. I, núm. 2, págs. 48-56.
[40] Estrofa final de *Mi insensibilidad progresiva*, vol. II, núm. 11, págs. 355-358.
[41] Prólogo cit., pág. XIV.
[42] *Dos discursos*, en su *Historia del romanticismo español*, págs. 184 y ss.
[43] Ibíd., págs. 186 y 188.
[44] Prólogo a *El moro expósito*. Suele acompañar al poema en todas las ediciones, desde la primera de París, 1834.
[45] Tomo citado, pág. 32.
[46] Idem, 309.
[47] Idem, 427.
[48] Idem, 302-3.
[49] Alcalá Galiano, *Recuerdos de una emigración*, en nuestra edición de *Obras escogidas*, vol. I, pág. 209, BAE vol. LXXXIII (Madrid, 1955).
[50] Vicente Llorens, *Liberales y románticos*, pág. 126.
[51] Idem, pág. 128.
[52] Véase artículo de Vicente Llorens en «Nueva Revista de Filología Hispánica», V, 1952, págs. 418-22.
[53] *Liberales y románticos*, ya cit., pág. 358.
[54] Ob. cit., I, pág. 377.
[55] Ibíd., I, 375.
[56] Ibíd., I, 402.
[57] J. J. Weis, Prefacio a la *Théâtre et les moeurs*, según cita Picard ob. cit., pág. 194.
[58] *Memorias de un setentón*, vol. II, págs. 53 y ss.
[59] *Mis memorias íntimas* (Madrid, 1836-39), I, pág. 187.
[60] *Bretón de los Herreros* (Madrid, 1883), pág. 38.
[61] Una visión general de la institución y su obra en *El Ateneo de Madrid*, de Rafael M. Labra (Madrid, 1879).
[62] Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla, su vida y sus obras*, t. I, págs. 195-6 (Valladolid, 1917)
[63] Padre Blanco, *La literatura española en el siglo XIX*, I, pág. 96.
[64] Peers, ob. cit., I, 521.
[65] Ibíd., 527-8.
[66] Ibíd., 528.
[67] El índice del «Semanario Pintoresco Español» ha sido editado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, así como los del «Liceo Artístico y Literario», «El Alba», «No me Olvides», etc.
[68] Véase «Revista de Literatura», VI, núms. 11 y 12, págs. 955 (Madrid, 1953).
[69] Véase Allison Peers.
[70] Recoge esta cita Guillermo Díaz-Plaja en su obra citada.
[70 bis] *Poesía Española, Notas de Asedio*, Madrid, 1936.
[71] *Florilegio...*, V, págs. 104-105.
[72] *Epístola* 1.ª Para este poeta hemos seguido la reedición de su obra *The poemas of Manuel de Cabanyes* (Manchester, University Press, 1923).
[73] *Florilegio*, I, pág. 53.
[74] Idem, V, 131.
[75] Ob. cit., II, 358.

[76] *Obras completas de don Serafín Estébanez Calderón*, vol. II, pág. 447, BAE (Madrid, 1955).

[77] Bretón, en cita recogida en nuestra edición de *Obras completas de don José de Espronceda*, introducción, pág. XXIV (Madrid, 1954).

[78] Ibíd., XXXV.

[79] Ibíd., XXXV.

[80] Ibíd., XXXVI.

[81] Ob. cit., II, pág. 372.

[82] *Florilegio*, I, 121.

[83] Peers, II, 368.

[84] *Florilegio*, I, 123.

[85] «Revista de Teatros», entrega 7.ª (Madrid, 1842).

[86] *Florilegio*, V, 215.

[87] La primera en la edición de Gumersindo Zaverde, en 1873; la segunda, por D. G. Samuels (ver su *Enrique Gil Carrasco*. Nueva York, 1938); la tercera, nuestras *Obras completas* en la BAE LXXV (Madrid, 1954).

[88] En la «Introducción» a nuestra edición citada, pág. XXII.

[89] Varela, José Luis, *Vida y obra de Romero Larrañaga*, pág. 15.

[90] Josefina García Araes, en «Revista de Literatura».

[91] *Cheste o todo un siglo*, Rozalejo, pág. 109.

[92] Conde de Casa Valencia, *Necrología* («Real Academia Española»).

[93] Valera, *Florilegio*, V, 123.

[94] *Rivas y Larra*.

[95] Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla. Su vida y sus obras*, vol. I, pág. 234.

[96] *Recuerdos del tiempo viejo*. Narciso Alonso Cortes en ob. cit., vol. II, pág. 443.

[97] Valera, *Florilegio*, V, 123.

[98] Recoge esta cita Valera en *Florilegio*, V, 318-9.

[99] J. J. Remos, *Historia de la literatura cubana*, II, 98.

[100] *Florilegio*, I, 127-8.

[101] *Historia de la poesía hispanoamericana*, pág. 265 (edición de Madrid, 1911).

[102] *Florilegio*, I, 129-30.

[103] Ob. cit., I, 100-101.

[104] Virgilio Piñera, *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Revisión de su poesía* («Universidad de La Habana», 100-103; enero-diciembre 1952).

[105] En *La poesía lírica española* (Barcelona, 1935).

[106] *Pastor Díaz dentro del romanticismo*, pág. 238.

[107] Padre Blanco, I, 52.

[108] Ibídem.

[109] Valera, *Florilegio*, V, 274.

[110] Ochoa.

[111] Padre Blanco, I, 273.

[112] *Florilegio*, V, pág. 77.

[113] Marqués de Molins, *Memorias*, XIX, (Madrid, 1891).

[114] I, 293.

[115] Juan Martínez Villergas, *Bosquejo biográfico y crítico de sus obras* (Valladolid, 1913), pág. 84.

[116] I, 293.

[117] Padre Blanco, I, 181.

[118] Idem, 173.

[119] Allison Peers, I, 425.

[120] José F. Montesinos, *Introducción al estudio de la novela española en el siglo XIX*, pág. 1.

[121] Ibídem, pág. 3.

[122] Ibíd., pág. 5.

[123] «Redactor General de Cádiz», núm. 294 (Cádiz, 1812).

[124] Así escribía José Joaquín de Mora refiriéndose a D'Allincourt y a la plaga de sus traducciones.

[125] Llorens, ob. cit., pág. 221.

[126] Zellers, Guillermo, *La novela histórica en España*.

[127] Ibíd., pág. 16.

[128] Ibíd., pág. 21.

[129] I, 280.

[130] «El Español».

[131] «Cartas Españolas» (1831), II, pág. 69.

[132] Véase nuestra edición de *Obras escogidas*.

[133] I, 237.

[134] I, 355.

[135] I, 242.

136 *Obras de Lope de Vega*, X (Madrid, 1899).
137 Edición de Madrid, pág. 14-16.
138 Véase nuestra edición de *Obras completas*, pág. XLI.
139 Fragmentos tomados de las págs. 295, 296 y 297 de la edición citada.
140 Págs. 7-8 de la primera edición.
141 I, 359.
142 Pág. 46 de la primera edición.
143 I, 236.
144 Prólogo a la edición de *Obras completas de Enrique Gil* (Madrid, BAE, 1954).
145 Véase su *Enrique Gil y Carrasco; su vida y su obra literaria* (Madrid, 1815).
146 Ob. cit., pág. 43.
147 En la revista «Nosotros», núm. 216.
148 Ob. cit., pág. XXXVII.
149 Edición citada, I, 326.
150 I, 365.
151 II, 297.
152 I, 383-384.
153 *La cuestión palpitante*, págs. 256-57.
154 Pág. 56 de la primera edición.
155 Véase el capitulillo *Sancho Saldaña y sus problemas*, en nuestra ya citada edición de las *Obras completas de Espronceda*.
156 Reginald F. Brown, *La novela española* (1700-1850) (Madrid, 1953).
157 Por ejemplo, *Los misterios de Madrid* de Martínez Villergas (1844-45); *Los misterios de Barcelona* de José Nicasio Milá de la Roca, del mismo año; *Los misterios del Escorial*, de Gavino Llonor, en 1845; otros *Misterios del Escorial*, de Pilatos Rornó, etc.
158 Pág. 168.
159 I, 97.
160 II, 41.
161 I, 97.
162 Allison Peers, II, 311.
163 Págs. 20-21 de la primera edición.
164 Idem, 21.
165 Idem, pág. 306.
166 *Espronceda, personaje novelesco*, capitulillo de nuestra citada edición.

BIBLIOGRAFÍA

ALANO GARCÍA, Francisco: *La literatura española en el siglo XIX* (Madrid, 1891-94).

ALCALÁ GALIANO, Antonio: *Recuerdos de un anciano. Memorias de don...*, en BAE LXXXII (Madrid, 1954).

ALLISON PEERS: *Historia del movimiento romántico español* (Madrid).

AZORÍN: *Clásicos y Modernos.*

BARJA, César: *Libros y autores modernos* (Los Angeles, 1913).

BLANCO GARCÍA, Padre A.: *La literatura española en el siglo XIX* (Madrid, 1891).

BRAY, René: *Chronologie du Romanticisme* (París, 1932).

CASTRO, Américo: *Les grands romantiques espagnols* (París, sin fecha).

CORREA CALDERÓN, E.: *Los costumbristas españoles del siglo XIX* («Bulletin Hispanique» LI (1934), 219-316.

— *Costumbristas españoles; estudio preliminar y selección de textos. Tomo I: Autores correspondientes a los siglos XVIII y XIX* (Madrid, 1950).

COSSÍO, José M.: *El romanticismo a la vista* (Madrid, 1942).

DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Introducción al estudio del romanticismo español*, 2.ª ed. (Madrid, Espasa-Calpe, 1942).

— *Historia de la poesía lírica española* (Barcelona, 1948).

ESCOSURA, Patricio de la: *Recuerdos literarios, reminiscencias biográficas. Los románticos* («La Ilustración Española y Americana», 1876), tt. I, II y III.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, F.: *Mis memorias íntimas* (Madrid, 1886-89).

FERRER DEL RÍO, Antonio: *Galería de la literatura española* (Madrid, 1846).

GARCÍA MERCADAL, José: *Historia del Romanticismo en España* (Barcelona, Labor, 1943).

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés: *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días* (Madrid, 1909).

HENSCHKE, Alfred: *Historia de la literatura. Síntesis de literatura universal* (Barcelona, Labor).

HURTADO Y PALENCIA: *Historia de la literatura española* (Madrid, 1925).

LE GENTIL, Georges: *Revues littéraires de l'Espagne pendant la moitié première du XIX siècle* (París, 1909).

LLORENS, Vicente: *Liberales y románticos* (Méjico, Colegio de Méjico, 1954).

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas* (Madrid, 1890-1912).

— *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. VII (Madrid, 1942).

MESONERO ROMANOS, Ramón: *Memorias de un setentón* (Madrid, 1880).

MONTESINOS: José F.: *Introducción al estudio de la novela en España, en el siglo XIX.*

NOMBELA, Julio: *Impresiones y recuerdos* (Madrid, 1908, 12).

OCHOA, Eugenio de: *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos* (París, 1848).

PEERS, E. A.: *El romanticismo en España. Caracteres especiales de su desenvolvimiento en algunas provincias* («Bol. B. M. y Pelayo», 1924 y 1925, vols. V, VI y VII; Santander).

— *La influencia de Chateaubriand en España* (RFE 1924, XI; Madrid).

PICARD, *El romanticismo social* (Méjico, Fondo de Cultura Económica; 1957).

PINEYRO, Enrique: *Poetas famosos del siglo XIX* (Madrid, 1883).

VALERA, Juan: *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX* (Madrid, 1901-1905).

— *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX* (Madrid, 1902).

ESTUDIOS MONOGRÁFICOS SOBRE AUTORES

ALONSO CORTÉS, Narciso: *Zorrilla. Su vida y sus obras* (Valladolid, 1916-1920, 2.ª ed.: 1943).

— *Espronceda: Ilustraciones biográficas y críticas (en su centenario)* (Valladolid, 1942).

— *José María Villergas: Bosquejo biográfico-crítico* (Valladolid, 1913).

Azorín: *Rivas y Larra. Razón social del romanticismo en España* (Madrid, 1916).
Boussagol, C.: *Angel de Saavedra, Duc de Rivas: sa vie, son oeuvre, poétique* (Tolouse, 1926).
Burgos, Carmen de («Colombine»): *Fígaro. Revelaciones. «Ella», descubierta* (Madrid, 1919).
Cánovas del Castillo, Antonio: *El Solitario y su tiempo* (Madrid, 1883).
Cotarelo, E.: *La Avellaneda y sus obras* («Boletín de la R. Acad. Esp.», 1928).
Chao Espina: *Pastor Díaz dentro del romanticismo* (Madrid, RFE, anejo xlvi, 1949.
Gentil, G. le: *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 a 1860* (París, 1901).
Gullón, Ricardo: *Cisne sin lago* (Madrid, Insula).
Lomba, J. R.: *El padre Arolas: su vida y sus versos* (Madrid, 1908).
Lomba y Pedraja: *Enrique Gil y Carrasco: su vida y su obra literaria* (RFE, Madrid, 1915).
Méndez Bejarano, Mario: *Tassara. Nueva biografía crítica* (Madrid, 1928).
Molins, Miguel de: *Bretón de los Herreros, recuerdo de su vida y sus obras* (Madrid, 1873).
Varela, José Luis: *Vida y obra literaria de Gregorio Romero Larrañaga* (Madrid, 1948).

A esta sumaria bibliografía pueden añadirse las introducciones a nuestras ediciones de Espronceda, Gil y Carrasco, Estébanez Calderón, Alcalá Galiano y el duque de Rivas en la «Biblioteca de Autores Españoles», así como los artículos o textos que se citan en las notas o el estudio precedente.

Mariano José de Larra, litografía y autógrafo (Madrid, Biblioteca Nacional).

Modesto Lafuente, «Fray Gerundio»; (dibujo de Sainz, grabado de Martínez (Madrid, Biblioteca Nacional).

Tipos y ambientes de mediados del siglo pasado: dibujo de Leonardo Alenza titulado «El zapatero lector» (Madrid, Colección Lázaro).

«El calesero», por Leonardo Alenza (Madrid, Biblioteca Nacional).

EL COSTUMBRISMO EN EL SIGLO XIX

por

E. CORREA CALDERÓN

Venía considerándose hasta ahora a Sebastián Miñano (1779-1845) y a sus *Cartas de un pobrecito holgazán*, como el iniciador de la escuela costumbrista en el siglo XIX, lo que significa conceder demasiado a este oscuro escritor y a su panfleto político. Entre la ganga polémica, referida a circunstancias efímeras, que inunda este libro, aparece algún que otro breve pasaje de interés documental, que alude a tipos o costumbres de entonces, como son los que se refieren a la hoja de servicios de un militar (IV), a la moda de escribir en francés las minutas de los banquetes (VII), a los días de corridas de toros (X), etc; pero estos trozos descriptivos son los menos y aparecen tan aislados, que no bastan a caracterizarle como tal costumbrista. Lomba y Pedraja [1] puede afirmar que «no son estudios de costumbres, sino artículos de política». De modo muy distinto habría que juzgar a Miñano si nos hubiese ofrecido una serie de apuntes de corte semejante al que tituló *Cuadro comparativo entre la España de hace sesenta años y la actual*, publicado en la *Revista Enciclopédica de la Civilización Europea* (París, 1834), que, en efecto, es un artículo de costumbres y de la mejor especie, de fina y aguda observación.

Qué influencia haya podido ejercer Miñano sobre los verdaderos creadores del género, sería difícil de discriminar. Si acaso, su actitud satírica ante la versátil y turbulenta política contemporánea, actitud que luego han de adoptar, más que Larra, que toma altura aun para tratar de los temas temporales, sus secuaces en la crítica de la cosa pública, como *Abenámar*, *El Estudiante* o *Fray Gerundio*, y quizá también el propio título de su libro, que Larra utiliza con leve modificación en uno de sus seudónimos.

No es el costumbrismo una floración espontánea de la literatura de la época, ya que habría que considerarlo como una simple consecuencia del que venía cultivándose en los siglos anteriores, ni tampoco serían bastante las *Cartas* de Miñano para justificar las nuevas modalidades y la expansión que adquiere en el XIX, si otros elementos de mayor cuantía no hubiesen contribuido a ello. En realidad, el costumbrismo ochocentista, con una tácita intención semejante en todos los cultivadores, sometidos voluntariamente a determinados cánones, aparece años más tarde, con la publicación de los primeros artículos de Mesonero Romanos, Estébanez Calderón y Larra.

Se ha planteado con insistencia la cuestión de cuál de los tres escritores citados — en los que se cifra la máxima representación del costumbrismo de su tiempo — puede considerarse como el verdadero renovador del género. Cánovas del Castillo [2] sostiene haber sido Estébanez Calderón quien da los primeros pasos en este sentido. Las afirmaciones del apasionado biógrafo pecan de categóricas en extremo, en su afán de allegar a Estébanez el mérito pueril de haber sido el precursor del género, anticipación que, después de todo, nada añadiría a la gloria del autor de las *Escenas andaluzas*. En todo caso, siempre habrá que considerarle como un continuador de la tradición literaria iniciada por Zabaleta, o bien un importador de novedades francesas.

Pero si se tienen en cuenta otros antecedentes, tampoco puede decirse que sea el iniciador en su tiempo de tal escuela. En el año 1831 en que Estébanez inserta en *Cartas españolas* su primer artículo costumbrista, publica también don Ramón de Mesonero Romanos su *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*, al que sigue un largo subtítulo que pretende ser síntesis de la obra. En tal subtítulo y en la obra misma, en este o aquel momento, se adivina en potencia al futuro costumbrista, enamorado de su pueblo, al que conoce en sus más íntimos recovecos y detalles.

Fué necesario que pasasen los años para que viniésemos en conocimiento de que el *Manual de Madrid* no era el primer libro de Mesonero. En sus *Memorias de un setentón* hará referencias a varias obrillas de sus comienzos juveniles, que más tarde desdeñó. Una de ellas es *Mis ratos perdidos, o ligero bosquejo de Madrid en 1820 y 1821. Obra escrita en español y traducida al castellano por su autor* (Madrid, Eusebio Álvarez, 1822), que se publicó sin firma. Al editar sus hijos los *Trabajos no coleccionados* de Mesonero, incluyen algunos de los artículos de este folleto [3], que su padre había encuadernado con otros opúsculos, acaso para ocultarlo. Escrito por Mesonero a los diecisiete años, es significativo su contenido. Entre sus doce capítulos, que corresponden a los tres meses finales de 1820 y a los nueve primeros del siguiente, los hay que describen asuntos diversos, como *Una tertulia*, *Navidades*, *Un baile*, *Puerta del Sol*, *San Isidro*, *Los toros*, *El Prado*, etc. Sin duda, no pasan de ser un balbuceo; pero, en ciernes, ya aparecen iniciados en ellos los grandes temas que más tarde desarrollará el pintor de Madrid.

No es de extrañar, por tanto, qué Foulché-Delbosc [4], al encontrar este folleto anónimo, se regocijara de tal hallazgo, aunque precipitándose inexplicablemente a ofrecerlo como desconocido modelo del *Panorama matritense*, sin hacer una previa investigación de su probable autor, que podría haber identificado a través de los *Trabajos no coleccionados* de Mesonero, que habían visto la luz diecisiete años antes. «Les douze chapitres de cette brochure — dirá el excelente hispanista, con la satisfacción del bibliófilo que cree haber hecho un feliz descubrimiento — contiennent en germe tout le *Panorama matritense*. Même cadre, même milieu, et aussi mêmes procédés, même facture. Rarement vit-on similitude aussi étroite; mais le modèle possède cette qualité qui fera si prodigieusement défaut à l'imitateur, la concision: il n'écrit que des courtes, de très courtes *escenas*, et après en avoir esquissé une douzaine, il s'arrete, ayant sans doute dit tout ce qu'il avait a dire et n'aimant peut-être ni les rèpètitions ni le bavardage».

En el orden del tiempo, tampoco puede considerarse a Estébanez el segundo cultivador del costumbrismo, ya que Larra en su adolescencia continúa la labor iniciada por Mesonero con algunos folletos juveniles, que bajo el título general de *El duende satírico del día* [5] publicó en 1828, a los diecinueve años. Aunque Larra repudió más tarde estos ensayos, en varios de ellos, como *El café*, *Las corridas de toros* o *Donde las dan las toman*, se inician ya sus excelentes cualidades de escritor satírico y costumbrista.

Eran, pues, apresuradas en demasía las afirmaciones de Cánovas del Castillo en cuanto a la prioridad de Estébanez como iniciador del costumbrismo de su tiempo, honor que corresponde por entero a Mesonero Romanos.

El Curioso Parlante, por otra parte, tiene una vocación más sostenida que *El Solitario* o *Fígaro*, que luego divierten hacia otros propósitos, aunque ocasionalmente nos hayan dejado fragantes y vívidos cuadros de costumbres, acaso los mejores del género. A Estébanez Calderón le distraen del ambiente andaluz, que capta con tal donosura, los temas moriscos, la bibliografía, la historia. Larra deriva hacia la sátira política, la novela, el teatro, la poesía o la crítica literaria. Mesonero, en cambio, sigue adscrito durante su larga existencia a la literatura

costumbrista, fiel a su Madrid entrañable, al que consagra alma y vida y al cual observa y estudia con todo pormenor, ya sea en sus aspectos reales o en su menuda historia, lo que hace de él, no sólo el renovador, sino el cultivador más significado, constante y numeroso de la escuela.

Influencias extranjeras y españolas en los costumbristas

Sería interesante estudiar con detalle los motivos que impulsan a los escritores costumbristas. Mesonero Romanos, que con tanta insistencia trata de definir sus propósitos, nos ofrece las más variadas justificaciones en diversos textos. Es sumamente reveladora su *Introducción* a la tercera edición de *Escenas matritenses* (Madrid, 1842). En ella nos dice que para interesar y distraer a un público atraído por las pasiones políticas o las truculencias románticas, el escritor ha de recurrir al periódico, ofreciendo su literatura en pequeñas dosis, en estampas llenas de color y de gracia. «La pintura festiva, modesta y natural de los usos y costumbres del pueblo, tuvo, pues, que abandonar por un tiempo determinado el libro y la escena, tuvo que refugiarse al periódico y subdividirse en mínimas partes para hallar todavía auditorio». Tan convencido parece de esta única solución posible, que llega a afirmar que «Cervantes mismo, escribiendo en época semejante, hubiérase visto precisado a reducir sus cuadros a esas pequeñas proporciones; su inmortal novela, arrojada en medio de nuestra turbulenta sociedad, apenas habría logrado lectores, si no es dispersándoles sus capítulos a guisa de folletín».

Sin embargo, ha de pensarse que, tanto como las razones que nos ofrece, existió un motivo más poderoso que impulsa a los costumbristas a cultivar el género, y es la influencia de ciertos escritores franceses que habían puesto en boga un tipo de literatura semejante. Parece paradójico que el costumbrismo, que tiene a gala y por norma la defensa de lo tradicional y propio contra lo moderno y extranjerizante, haya surgido precisamente por influjo de un escritor francés, Victor Etienne, que firmaba sus cuadros con un sendónimo, *De Jouy*, y de otros costumbristas extranjeros.

Mesonero lo reconoce ya, paladinamente, en el *Prólogo* a la primera edición de su *Panorama* (Madrid, 1935), en el que después de referirse a los españoles que con mayor acierto describieron nuestras costumbres, recuerda a Addison, para terminar aludiendo a los artículos de *Mr. de Jouy*, que, según él, acabaron de poner a la moda este nuevo género. «Y desde entonces — dice — fué circunstancia indispensable para un periódico el artículo de costumbres, ocupándose en ello plumas muy acreditadas».

La *tipomanía* que Ernest Merimée [6] achaca a nuestro siglo XIX, pero que se había producido anteriormente con caracteres alarmantes en Francia, Inglaterra y Alemania, da lugar a una verdadera invasión de obras de esta clase, en las que se describen con mayor o menor exactitud las costumbres de todos los países del orbe conocido, sin olvidar a España, que siempre tuvo para los extranjeros un especial atractivo. Como estas descripciones no le pareciesen demasiado veraces, Mesonero justifica también su labor como una reacción patriótica. En la *Introducción* citada dirá: «El pensamiento móvil que me dirigió no fué otro que el de hacer frente a las menguadas pinturas que de nuestro carácter y costumbres trazan los novelistas extranjeros, y ensayar al mismo tiempo un nuevo género literario, género ligero, propio de este siglo inconstante y que a tan alto punto habían elevado Addison y Jouy en Inglaterra y Francia», declaración en la cual se reúnen, sin duda, los dos principales motivos que le inducen a escribir.

Si la influencia de Addison y Steele puede considerarse importante por lo

que se refiere a los costumbristas del siglo XVIII, el influjo de Victor José Etienne, que firma con el seudónimo *De Jouy*, tomado de su pueblo natal, Jouy, es decisivo en los cultivadores de este género que inician un nuevo período a partir de 1830. *De Jouy* aparece elogiado por primera vez entre nosotros en la revista *Minerva* (1817) y luego por Rementería y Fica en el *Correo Literario y Mercantil* (1828). A partir de esta fecha, la obra de este oscuro escritor francés, hoy casi olvidado en su propio país, logra en España una extraordinaria resonancia y fortuna.

Mesonero, que se complace en poner en evidencia las novedades importadas, es una de las primeras víctimas de esta influencia. «Hasta catorce capítulos por lo menos de las *Escenas* de Mesonero — dirá Lomba y Pedraja — [7] tienen su precedente bien ostensible en el *Hermite* de *Jouy*». Es evidente, asimismo, la huella de un raro costumbrista francés, Henri Monnier, autor de *Scènes populaires* (París, 1830), en los cuadros de Mesonero, que incluso utiliza en ellos idénticos títulos que el escritor francés.

Igual contradicción se produce en Larra y *El Solitario*. Larra conocía perfectamente a Addison, el *Tableau de Paris*, de Mercier; *L'Hermite de la Chaussée d'Antin*, de *Jouy*, y el *Livre des Cent-et-un* (París, 1831-1834), pero es sobre todo *Jouy* el que le atrae con preferencia, ya desde muy pronto, como puede observarse en sus escritos juveniles de *El duende satírico del día* (1828), donde le imita lindamente, sin el menor escrúpulo. En su artículo *Los amigos*, confesará: «Revolviendo, en fin, librotes y filósofos vengo a parar a *Jouy*, el ameno escritor de costumbres, al modelo, al conocedor del corazón humano». Su admiración llega al colmo de reproducir casi íntegro, entre comillas, claro está, un artículo del autor francés al que considera «modelo», justificándose con estas palabras: «¿Qué lector podrá reconvenirle, si le da en vez de un artículo suyo otro de *Jouy*? El trueque no es dudoso; yo, por mi parte, no vacilaría». El Profesor Hendrix [8] ha estudiado con minuciosidad buen número de pasajes de Larra, en los cuales la influencia directa o las sugerencias aprovechadas de *De Jouy* son manifiestas, si bien uno y otro difieran bastante en cuanto a temperamento e interpretación. Cánovas del Castillo [9] apunta a su vez el posible influjo sobre Larra de otro escritor satírico francés, Pablo Luis Courier, autor del *Pamphlet des Pamphlets*, paralelo anotado treinta y un años antes por Edgar Quinet en *Mes vacances en Espagne* (1857).

El propio Estébanez Calderón, que pudiera parecer el más reacio a toda influencia extraña, imbuído de pasión por los clásicos, no recelaba en confesar en sus conversaciones particulares que era asimismo acreedor a *Jouy* en cuanto éste con sus artículos le había sugerido «la idea de introducir tal género en la España de su época», como declara su más importante biógrafo [10]. Su mismo seudónimo de *El Solitario*, ¿no será acaso una versión de *L'Hermite* de Víctor José Etienne?

Tal flagrante contradicción de los costumbristas, es, sin embargo, de menor cuantía, ya que, en puridad, más que el espíritu y la letra, que son intraducibles, como todo lo que intenta describir lo popular, los españoles aprovechan de los escritores franceses más bien la sugerencia, el molde, las posibilidades de ofrecer en un breve cuadro un curioso aspecto local, un tipo genérico pintoresco. Por ello nos parece rotunda en exceso la afirmación de Le Gentil cuando dice: «De 1830 à 1850, on peut dire que les espagnols n'ont vu leur pays qu'a travers des reminiscences françaises».[11].

Por fortuna, Estébanez, Larra o Mesonero logran aprehender el *genio* español, y esto, lo entrañable y vernáculo, no era posible tomarlo a préstamo de otro país. Más deben en cuanto al espíritu, que es lo que importa en definitiva, a sus antecesores españoles.

En Estébanez Calderón, a pesar de no citarlos, se sienten, a lo largo y a lo

ancho de sus cuadros andaluces, la vitalidad y el donaire de Cervantes, de la novela picaresca y de Quevedo. Aunque Menéndez Pelayo [12] juzgue la labor de *El Solitario* como «primoroso engarce y taracea de piedrezuelas antiguas de las fábricas de Mateo Alemán y de Quevedo», olvidándose de Cervantes, pudiera afirmarse que la *Asamblea general de los caballeros y damas de Triana* viene a ser un trasunto del patio de Monipodio, como *Pulpete y Balbeja* es una versión desarrollada del célebre soneto *Un valentón de espátula y gregüesco...* Es, asimismo, muy manifiesto en *El Solitario* el influjo de Zabaleta. Cánovas, que reproduce en los apéndices de su biografía varios de los cuadros del olvidado costumbrista del XVII, a fin de que el lector pueda identificarlos con las *Escenas andaluzas*, declara explícitamente [13]: «En cuanto a Estébanez, que era consumado bibliófilo, lo conocía muy bien, y aun debo decir que fué uno de los autores cuya lectura me recomendó primeramente cuando vine a la Corte».

Mesonero, que tanto reitera la cita de sus modelos extranjeros, apenas recuerda a los costumbristas que se le adelantaron en la descripción de Madrid y que sin duda alguna conocía. Había leído, es evidente, a Liñán, a Santos, acaso a Remiro de Navarra. Su artículo *El recién venido* parece una síntesis de las obras de estos autores. A Zabaleta le cita nada menos que en compañía de Quevedo y Castillo Solórzano. Que conoció a Cadalso, lo demuestra el hecho de recordarle entre los clásicos que con más acierto han reflejado las costumbres. Había leído también a Rubín de Celis, como hemos visto, y además a Romea y Tapia, que había añadido a *El escritor sin título* aquello de «traducido del español al castellano», que asimismo utiliza Mesonero en *Mis ratos perdidos*, al presentarla como «obra escrita en español y traducida al castellano por su autor».

Larra, de exaltado españolismo, por lo mismo que se había criado en Francia y formado su cultura en fuentes francesas, alude a diversos clásicos, y con cierta insistencia a Cadalso, cuyas *Cartas marruecas* debió de leer con especial delectación, hasta el punto de poder considerársele el más claro antecedente de su pesimismo patriótico. Es expresivo que utilice como lema de uno de sus artículos, un párrafo de un raro escritor del XVIII, Miguel Antonio de la Gándara, autor del libro *Notas sobre el Bien y el Mal de España:* «Rómpanse las cadenas que embarazan los progresos; repruébense los estorbos; quítense los grillos que se han fabricado de los hierros de dos siglos...», frase que pudiera resumir el pensamiento político de *Fígaro*.

Así, pues, la paradoja que se produce en los iniciadores más significados del género al verter sus observaciones y pinturas de lo típico y original de nuestro país en moldes extranjeros, se atenúa al advertir que tal imitación no pasa de la propia forma y contextura, y que el contenido está empapado de españolísima intención, del noble propósito de servir y «descubrir» a España, y que el pensamiento y la expresión, más que tomados de este o aquel escritor foráneo, continúan la tradición de otros escritores españoles que les antecedieron en la pintura de las costumbres. Puede afirmarse con Cánovas del Castillo [14], cuando se refiere a la influencia de Zabaleta sobre los costumbristas, que «no cabe pizca de duda de que lo que realmente se verificó entre nosotros poco después de 1830 fué la restauración de un género desusado». La aparición del costumbrismo representa, en efecto, una restauración, una reanimación del espíritu observador propiamente español, bastante olvidado, a pesar de su intermitente continuidad, acaso provocada por las sugerencias de fuera, utilizando moldes importados.

Principales costumbristas del siglo XIX

En tres grandes nombres puede cifrarse el costumbrismo del siglo XIX: Mesonero, Larra y Estébanez Calderón, a los que imitan y continúan otros más, hasta el punto de dar lugar a una nutrida escuela posterior.

Don Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) nace y muere en Madrid. Aparte de su obra juvenil, *Mis ratos perdidos*, (1822), que elimina de su obra total, publica su *Manual de Madrid* en 1831 y a partir de 1832 comienza a publicar en *Cartas españolas* sus *Escenas matritenses*, que firma con el seudónimo *El Curioso Parlante*, que luego reúne en diversos volúmenes titulados *Panorama matritense* (1835), (el primer y tercer volumen ilustrados por Villaamil, con magníficas estampas), *Escenas matritenses* (1842) y *Tipos y caracteres* (1862). Sobre la historia y anécdota de la Corte escribe *El antiguo Madrid* (1861) y las *Memorias de un setentón* (1880). Viaja por Francia e Inglaterra durante los años 1833 y 1834, y refleja sus impresiones en dos artículos del *Panorama*, y más tarde vuelve a traspasar la frontera, de lo que da testimonio en sus *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 y 1841* (Madrid, 1862). Funda y dirige el *Semanario Pintoresco Español*, fué nombrado Cronista de Madrid y perteneció a la Real Academia.

Mesonero es un buen burgués, metódico, sosegado, equidistante de todo extremo, ajeno a toda honda preocupación. Prefiere contemplar el espectáculo humano, confundido con el público anónimo, a ser actor en la vida:

Yo me quedé en la platea,
ellos saltaron al foro,

dirá en el artículo *Mi independencia*.

Para *El Curioso Parlante* lo hispánico se reducía a las dimensiones de Madrid. Su radio de acción no alcanza más allá del último suburbio, pero lo que pierde en amplitud lo gana en intensidad de visión y plasticidad.

Se perciben de una manera manifiesta dos etapas perfectamente diferenciadas en sus artículos. La primera está representada por el *Panorama matritense*, escrito desde 1832 a 1835, que contiene artículos como La *Calle de Toledo*, *La romería de San Isidro*, *El Prado*, *El extranjero en su patria*, en los que el estilo es desenvuelto; la escena, alegre y animada, si bien necesita todavía una apoyatura argumental. El tono general de los cuadros puede hacer pensar en don Ramón de la Cruz o en Goya, con los cuales coincide incluso en títulos y asuntos. En la segunda, constituída por *Escenas matritenses*, escritas desde 1836 a 1842, el castellano se adensa y enriquece, la anécdota se elimina casi en su totalidad, para complacerse de modo especial en la pintura de las costumbres y de las gentes, que aparecen diseñadas de mano maestra, con sobrias pinceladas certeras. Muchas de estas escenas — *El Romanticismo y los románticos*, *Las sillas del Prado*, *El recién venido*, *La posada o España en Madrid* — son modelos de desenfadado ingenio, en una prosa alígera y castiza, que — como las de *El Solitario* — recuerdan al Cervantes de *Rinconete y Cortadillo*. Podría pensarse en una tercera época, representada por sus *Tipos y caracteres*, que recogen los variados frutos de su genio festivo desde 1843 a 1862, pero esta colección es ya una consecuencia de las anteriores, y así, cuando acierta, se repite, y cuando se repite, cae un poco en lo pueril.

Mariano José de Larra (1809-1837) es una figura totalmente opuesta a la de Mesonero. Nace en Madrid, en la calle de Segovia. Hijo de un médico, que sigue a José Bonaparte, vive en Francia hasta los nueve años, y continúa luego sus estudios en España. Del 1835 al 1836, viaja por Francia, Bélgica e Inglaterra. Un amor desgraciado le lleva al suicidio, en su casa de la calle de Santa Clara, en Madrid.

Su producción literaria es muy diversa. Escribe versos románticos, un drama histórico *Macías*, tema sobre el que compuso también su novela romántica *El doncel de don Enrique el Doliente*, agudas críticas literarias, pero su verdadera personalidad está contenida en sus numerosos artículos políticos y costumbristas, firmados con los seudónimos de *El Pobrecito Hablador*, *Fígaro*, *Andrés Niporesas* o *El Bachiller Pérez de Munguía*, e impresos más tarde con el largo

título *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres, publicados en los años 1832, 1833, 1834 [1835 y 1836] en «El Pobrecito Hablador», la «Revista Española», «El Observador», «La Revista Mensajero» y «El Español»*, Madrid, 1835-1837, 4 volúmenes.

Como escritor político, es Larra un espíritu atormentado por una pasión patriótica tan absorbente, que poco o nada le satisface. Aun aquello que en el área nacional podría contentarle, no basta a dar alegría a su desmesurado afán de perfección [15]. Muere Larra joven y en combate, que batalla era su cotidiana labor periodística, en lucha contra vicios y prejuicios, contra la estupidez ambiente, contra la indiferencia de todos ante el trágico dilema nacional de regenerarse o perecer, que en él se plantea patéticamente.

Así como Mesonero se inhibe de toda alusión a la política de su tiempo, Larra es un temperamento político por excelencia, que lucha en pro de un secreto y generoso ideal de engrandecimiento español. Gómez de la Serna, que tan certeramente compuso la epopeya de Larra, pudo establecer la disparidad entre los dos costumbristas más representativos, al decir: «No tiene nada que ver *Fígaro* con Mesonero. Mesonero está bien, pero es un hombre con gafas. Mesonero es el hombre que no se compromete, y *Fígaro*, sí. Y en la vida hay que comprometerse» [16]. *Azorín*, en cambio, trata de conciliar ambos temperamentos, como si la reunión de los dos formase la síntesis de su época: «Si Larra simboliza la sociedad literaria de su tiempo, exaltada, impulsiva, generosa, romántica, Mesonero representa la sociedad burguesa, práctica, metódica, escrupulosa, bienhallada... No pongamos a Larra frente a Mesonero, ni a Mesonero frente a Larra... Los dos se completan; los dos son aspectos distintos, pero solidarios, de una misma época, de un mismo espíritu» [17].

Hoy, sin embargo, no sabríamos a qué carta quedarnos respecto a la actitud que uno y otro adoptan con relación a los gobernantes y banderías pasionales de su tiempo. Los artículos políticos de Larra — *Nadie pase sin hablar con el portero*, *La planta nueva o el faccioso*, *La junta de Castello Blanco* o *El Día de Difuntos de 1836* — siguen interesándonos, no por lo que valgan como referencia a lo efímero de su tiempo, sino por lo que tengan de eterno, de valor permanente en el orden de las ideas. Son inmarcesibles, en cambio, sus cuadros puramente costumbristas, en los que sigue una dirección semejante a Mesonero. Aunque, temperamentos muy diferenciados, cada uno toma por su camino propio, Mesonero gusta de asociar a sus descripciones la ilustración plástica de los artistas contemporáneos, como si en su compañía, y simultáneamente, se contentase con ofrecernos el pintoresco exterior de las cosas y los individuos, suavizando toda posible acritud con amable zumba y gracioso donaire. Larra, si por veces se complace en describir lo que ve, más que por lo externo y colorista de las costumbres en sí, se preocupa de corregir lo que tienen de abusivas, absurdas o perniciosas, recargándolas con su sarcástica mordacidad, como vemos en *El café*, *Empeños y desempeños*, *El casarse pronto y mal*, *El castellano viejo*, *Vuelva usted mañana*, *En este país*, *La fonda nueva*, *¿Entre qué gente estamos?*, *Una primera representación*, *La diligencia*, *Don Cándido Buenafé o el camino de la gloria*, *Don Timoteo o el literato*, *El album* y tantos otros trabajos que siguen teniendo calidad actual.

La tercera gran figura del costumbrismo es Serafín Estébanez Calderón, que nace en Málaga en 1799 y muere en Madrid en 1867. Estudia en Granada y llega a Madrid en 1830. Comenzó publicando sus *Escenas andaluzas* en la revista *Cartas españolas*, con el seudónimo *El Solitario*, que más tarde, en 1847 reunió en volumen, ilustrado por Lameyer con insuperable maestría.

Estébanez desempeña los cargos de Auditor del Ejército del Norte, la jefatura política de Sevilla, es nombrado Ministro del Tribunal Supremo de Guerra y Marina, Consejero de Estado, académico de la Historia, y escribe novelas mo-

riscas, libros de historia, e incluso un *Manual del Oficial en Marruecos o cuadro geográfico, estadístico, histórico, político y militar de aquel Imperio*, pero debe exclusivamente su fama a las *Escenas andaluzas*, que capta con tal donosura.

Le sucede lo propio que a Mesonero. Su genio creador no alcanza más allá de determinados límites, que podrían fijarse, en cuanto a la extensión, en la dimensión establecida para el cuadro de costumbres, en la que se excede en ocasiones, y en cuanto a los temas, en la pintura de las cosas y gentes de Sevilla, pero en *El Solitario*, del mismo modo que *El Curioso Parlante*, lo que pueda perderse en extensión y variedad lo gana con creces en fuerza expresiva, en gracia y donaire, en aguda observación, que hace de sus *Escenas — Pulpete y Balbeja, La rifa andaluza, El bolero, Los filósofos en el figón, Manolito Gázquez, La feria de Mairena* o *Un baile en Triana*, entre otras más — pequeñas obras maestras, llenas de color y de alegría. Si en ocasiones puede reprochársele el uso de un rebuscado arcaísmo en el estilo, las más de las veces su dicción fluye espontánea y naturalísima, como un nativo don de su entrañable andalucismo.

Las tres tendencias del costumbrismo

El género costumbrista debió de obtener, a partir de los primeros artículos de Mesonero, Larra y Estébanez, un éxito clamoroso, no sólo entre el público, que veía en ellos una versión del ambiente que le era familiar y conocido, sino también entre las gentes de letras que escribían en las revistas, cada vez más difundidas y proliferadas. Raro es el número de cualquier publicación de la época que no incluya algún artículo de esta índole, así como es raro también el escritor, aun el más ajeno por temperamento a esta clase de literatura, que no pinte una de estas simpáticas estampas populares, aunque sea incidentalmente.

Si bien algunos poseen excelentes cualidades de originalidad, otros son simples continuadores. En unos y otros ya no cuentan ni la influencia francesa ni la tradición española, sino la mera imitación de Mesonero, Larra y Estébanez, lo que da lugar a tres tendencias costumbristas muy determinadas.

Como una inmediata consecuencia de Mesonero pueden considerarse los costumbristas catalanes de mediados de siglo, entre ellos José María de Freixas, autor de una *Enciclopedia de tipos vulgares y costumbres de Barcelona*, (Barcelona, 1844), en la que se encuentran vivaces cuadros *(El calesero, Los encantes de Barcelona* o *La Rúa)*, o Juan Cortada y Sala y José de Manjarrés, que utilizan los seudónimos de *Juan* y *José*, autores de *El Libro Verde de Barcelona* (Barcelona, 1848), en el cual describen alternadamente las fiestas anuales más importantes de su ciudad, como son las que se refieren al día de San José, la víspera del Corpus o la Asunción de la Virgen, cuyo tipismo aparece reflejado en dibujos anónimos de este tiempo.

Con relación a Madrid continúan la trayectoria de *El Curioso Parlante*, escritores como Ramón Soler, que firma con el seudónimo de *El Bachiller Cantaclaro* un ingenioso *Curso completo de Gramática parda* (Madrid, 1838), el cual divide en *clases* (por ejemplo, la *Clase suprema que trata de los que comen, beben, visten, calzan, se pasean y divierten con lujo y ostentación a costa del prójimo* o la *Clase mediana que trata de los que pasan la vida en una mediana pero a costa ajena*), y a su vez en *lecciones*. Soler da, con ello, una perfecta arquitectura a su libro, que merece ser leído como documento de época en toda su integridad; el compostelano Antonio Neira de Mosquera (1818-1853), más que con *Las ferias de Madrid. Almoneda moral, política y literaria* (Madrid, 1845), libro compuesto de elementos incoherentes, con sus magníficos artículos publicados en el *Semanario Pintoresco*, tales los titulados *Personas que impiden el paso en las aceras de Madrid* o *La casa de Tócame Roque;* Antonio Flores (1821-1866),

autor de una pretenciosa trilogía titulada *Ayer, Hoy y Mañana*, (Madrid, 1853) en la que se encuentran afortunadas estampas de observación directa, como son *Los gritos de Madrid*, *El sí de las madres*, *La escuela de las costumbres*, *Retratos en tarjeta* o *Los pollos de 1850*, y de artículos insertos en el *Semanario Pintoresco*, por ejemplo, *Los aguadores*, y, en fin, Agustín Azcona, con sus artículos de *El Panorama* (1839), entre los cuales merecen recordarse *El cochero Simón* o *Mis desgracias en una tarde de toros*.

Larra, a su vez, tiene como sucesores a un grupo de escritores costumbristas de tipo político, que, más que a Miñano, siguen a *Fígaro*, no en lo que tiene de profundo, sino en su crítica acerba e intrascendente de la lucha de partidos y gobiernos, con un interés circunscrito a la historia menuda de la época. Los más importantes son Eugenio de Ochoa, Modesto Lafuente, Antonio María de Segovia y Santos López Pelegrín.

Eugenio de Ochoa (1815-1872), escritor de gran variedad, que se dispersa en numerosas direcciones, es autor de un curioso tríptico titulado *París, Londres y Madrid* (Madrid, 1861), en el cual nos ofrece su interpretación pesimista de una España aletargada. El paralelo que establece entre Madrid y las dos grandes ciudades europeas, las más vitales y populosas de entonces, es insistente, y de él procura extraer ejemplos aleccionadores. Sin presunción alguna que pueda denunciar al hombre que se considera superior por el hecho de volver de ciudades y países más cultos, después de una larga estancia en ellos como desterrado político, su visión resulta severa, de observador objetivo, pues no puede contentarle cuanto contempla. El contraste puede parecer duro en algunos casos, pero no pesimista, porque este «extranjero en su patria» pone, al igual que Larra, su esperanza en el futuro.

Modesto Lafuente (1806-1866), conocido escritor satírico que firma con el seudónimo de *Fray Gerundio*, deriva en su madurez a la investigación histórica. En su *Fray Gerundio* (Madrid, 1844) y en el *Teatro social del siglo XIX* (Madrid, 1846), hace dialogar a su personaje Fray Gerundio con su indispensable interlocutor el lego Pelegrín Tirabeque, tipos que le son necesarios para duplicar su sátira en una versión culta y popular, lo que por veces da a su prosa un tono vulgar en exceso, si bien nos ofrezca en compensación pasajes de afortunada observación del ambiente madrileño, como son *El paseo de Atocha* o *Madrid en 1850*.

Antonio María de Segovia (1808-1874), *El Estudiante*, y Santos López Pelegrín (1801-1846), *Abenámar*, inician su labor en común con su *Colección de artículos satíricos y festivos* (Palma, 1840), en la que se hallan felices atisbos
stumbristas.
co A su vez, Serafín Estébanez Calderón, influye con sus *Escenas andaluzas* en un tipo de costumbrismo regional, dando lugar a los cuadros leoneses publicados en el *Semanario Pintoresco* a partir de 1839, por Gil y Carrasco (1815-1846), que destaca en la poesía y en la novela romántica con *El señor de Bembibre*, o los de ambiente aragonés que Vicente de la Fuente (1817-1889) publica en la misma revista por los años de 1840 y 1841, y que sobre todo ha de hallar amplias resonancias en la iniciación de la novela realista.

Los españoles pintados por sí mismos

Las tres tendencias apuntadas convergen en una notable colección titulada *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844).

Así como la fórmula dada por los franceses al reunir en un volumen, *París ou le Livre des Cent-et-un* (París, 1831-1834), una gran variedad de tipos cuya pintura estaba encomendada a los más idóneos para ello, no llega a encajar en

Europa ni en España, a pesar de ser conocida por Larra y posiblemente por otros escritores contemporáneos, la publicación de *Heads of the People or Portraits of the English*, (Londres, 1840) y cuyas primeras entregas debieron ver la luz a partir de 1838, y su inmediata traducción al francés, *Les anglais peints par eux-mêmes* (París, 1840-1841), y sobre todo la publicación casi simultánea de *Les français peints par eux-mêmes* (París, 1840-1842) y su continuación, *Les français peints par eux-mêmes (en Province)* (1841-1842), hallan un eco inmediato en la propia Inglaterra y Francia, en Bélgica, Alemania y España. El Prof. Hendrix [18] registra las varias edieiones de la colección inicial, así como también las continuaciones e imitaciones francesas en *Le Prisme* (1841) y en *Le Diable à Paris, Paris et les Parisiens* (1845-1846); la rápida repercusión en Bélgica [19] con la colección *Les Belges peints par eux-mêmes*, de la que se publican tan sólo algunas entregas aisladas en 1839 y 1840; la publicación del *Berlin und die Berliner* (Berlín, 1840-1842) y asimismo la fortuna que tal obra logra en España, donde salen a luz tres años después, *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), a los que siguen años más tarde varias series semejantes, no sólo en la Península, sino en el mundo de habla hispánica.

El editor Ignacio Boix se vale de igual título, aunque la imitación se reduzca al propósito idéntico, al título feliz, a un plan semejante, al hecho de acompañar ilustraciones que den mayor plasticidad al conjunto, más que el propio espíritu de la obra. *Los españoles pintados por sí mismos*, publicado en dos volúmenes, reúne cuarenta y nueve artículos de costumbres en cada uno, a los que se añade en el segundo el apéndice *Tipos perdidos, tipos hallados*, de Mesonero. En su mayor parte, tratan de presentar una versión pintoresca de la vida madrileña, si bien aparece deserita en algunos artículos la vida regional, en especial Andalucía, y con escasa representación León y Galicia. Los distintos artículos aparecen firmados, no sólo por los más renombrados costumbristas que viven entonces (Mesonero, Estébanez, Antonio Flores, *Abenámar*, Neira de Mosquera, Vicente de la Fuente, Eugenio de Ochoa, Navarrete, etc.), sino también por los escritores románticos más significados (Duque de Rivas, García Gutiérrez, Zorrilla, Gil y Carrasco, Navarro Villoslada, Hartzenbusch, Rodríguez Rubí, Salas y Quiroga, etc.), figuras aisladas como Bretón de los Herreros, que lleva el costumbrismo al teatro, o personalidades varias como el marqués de Valmar, Gil de Zárate, Ferrer del Río, Fermín Caballero, Pedro de Madrazo, Cayetano Rosell, Gabino Tejada, Ribot y Fontseré, más conocidos por sus actividades en la erudición, la crítica o el periodismo.

El valor literario de la colección es muy desigual, aunque sean muchos los trabajos que destacan por su colorido, por su interés documental, por su cuidado en la composición, por su propia calidad. Merecen ser recordados los firmados por Rodríguez Rubí, *(El torero, La mujer del mundo)*, Mesonero *(La patrona de huéspedes)*, Antonio Flores *(El barbero, El hortera, La cigarrera)*, Ramón de Navarrete *(La coqueta, El elegante), Gil de Zárate (El empleado)* Bretón de los Herreros *(La lavandera, El avisador)*, Vicente de la Fuente *(El estudiante, El colegial, La posadera)*, José María de Anducza *(El guerrillero)*, Sebastián Herrero *(La gitana)*, duque de Rivas *(El hospedador de provincias, El ventero)*, Juan Juárez, *(El contrabandista)*, Gil y Carrasco *(El pastor trashumante, El segador, El maragato)*, Estébanez Calderón *(La celestina)*, Navarro Villoslada *(El canónigo)*, Bonifacio Gómez *(El bandolero)*, Zorrilla *(El poeta)*, Neira de Mosquera *(El gaitero gallego)*, Salas y Quiroga *(La actriz)* y Eugenio de Ochoa *(El emigrado, El español fuera de españa)*.

Si la obra resulta valiosa por su contenido, no lo es menos por el esmero tipográfico con que está presentada y sobre todo por las innumerables ilustraciones que le acompañan, ya sean en viñetas, (encabezando el título, en las letras capitulares, al final de cada uno de los artículos) o en láminas sueltas, una por

cada tipo descrito, y que aparecen firmadas por los mejores dibujantes de la época, entre los que sobresalen Leonardo Alenza, Lameyer, Zarza, Urrabieta y Miranda.

Derivaciones de «Los españoles pintados por sí mismos»

La publicación de *Los españoles* da lugar a una intensa actividad costumbrista, que se manifiesta en una serie de misceláneas similares, que llevan un título análogo o varían el rótulo, aunque su contenido sea semejante. Tanto como en una influencia directa de las colecciones inglesa y francesa, puede pensarse que las diversas colectáneas de esta índole que en España o en el mundo hispánico ven la luz por entonces, y aun bastantes años después, son una imitación de segunda mano de la obra editada por Boix.

Estas derivaciones son las siguientes:

a) *El álbum del bello sexo o las mujeres pintadas por sí mismas* (Madrid, 1843), iniciada el mismo año que *Los españoles* e idéntica en sus propósitos, si bien limitada al sexo femenino, de la cual se publican tan sólo las dos primeras entregas [20], una, firmada por Gertrudis Gómez de Avellaneda, y la segunda, por Antonio Flores, lo que desdice del propio título.

b) *Los cubanos pintados por sí mismos* (La Habana, 1852), que describe, en el único tomo publicado, treinta y ocho tipos, entre los que destacan los firmados por Betancourt, Cárdenas, Zequeira y Costales.

c) *Los mexicanos pintados por sí mismos* (México, 1854-1855), que consta de treinta y tres tipos, es la colección que se acerca más al modelo español en cuanto a lo tipográfico y a las ilustraciones. Aunque sus artículos aparecen sin firmar, se ha logrado identificar a sus autores, entre los que se cuentan Ignacio Ramírez *(El Nigromante)*, Frías y Soto, Rivera, Arias, Tovar y Zamacois [21].

ch) *Los valencianos pintados por sí mismos* (Valencia, Ignacio Boix, 1859) reúne en total cuarenta y cuatro tipos, a los que acompañan otros tantos grabados en madera a toda plana, firmados por Mullor. Entre los principales colaboradores figuran Vicente Boix *(El dulzainero)*, Pascual Pérez y Rodríguez *(El arenero, El paellero)*, José Bernat y Baldoví *(El terroner)*, el Barón de Cortes *(El barquero de la Albufera)*, Joaquín Pardo de la Casta *(El maderero)* y José Zapater y Ugeda *(La valenciana)*.

d) *Las españolas pintadas por los españoles* (Madrid, 1871-1872,) se publicó en dos volúmenes, que contienen entre ambos sesenta y ocho tipos, y llevan excelentes ilustraciones de Pellicer, en láminas sueltas. Dirigida por Roberto Robert, que escribe la *Introducción* y aporta diez artículos, colaboran en la obra los veteranos costumbristas Ribot y Fontseré *(La militara)* y Antonio María de Segovia *(La viuda)* y escritores que se harán famosos más tarde como Carlos Frontaura *(La fea, La madre de la dama joven)*, Manuel del Palacio *(La cuca, La que lleva perro)*, Eusebio Blasco *(La suripanta)*, Pérez Escrich *(La mujer sin tacha, La cómica de la legua)*, Ruiz Aguilera *(Ella es él)* y sobre todo Pérez Galdós *(La mujer del filósofo, Cuatro mujeres)*, que por entonces se daba a conocer.

e) *Los españoles de ogaño* (Madrid, Victoriano Suárez, 1882), en los que se intenta dar una réplica, veintinueve años después, de *Los españoles pintados por sí mismos*, obra que, según el editor dice, «con más propiedad debe llamarse hoy *Los españoles de antaño*». Sus dos volúmenes, sin ilustraciones, reúnen un total de ochenta y seis tipos, de los que cabe destacar los firmados por Miguel Ramos Carrión *(El fotógrafo)*, Tomás Luceño *(El agente fúnebre)*, Pina Domínguez *(La parroquiana de café)*, Eduardo de Palacio *(El vendedor ambulante)*, Frontaura *(Los pobres)*, Augusto Ferrán *(El cantador)*, Julio Monreal *(La planchadora)*, Eduardo de Lustonó *(El librero de viejo)*, Pérez Galdós *(Aquél)*, Ricardo

Sepúlveda *(El pelero)*, entonces jóvenes escritores que más tarde se distinguen en la novela, la poesía, el teatro o el periodismo.

f) *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas* (Madrid, Manuel Guijarro, 1872-1876) es, entre estas colecciones, la de mayor importancia literaria y alcance geográfico. Limitada a describir la mujer, aspira a reflejar en sus páginas todo el mundo iberoamericano. Dedica los dos primeros volúmenes (1872 y 1873) a las mujeres de cada una de las provincias españolas, que figuran por orden alfabético, y en el tercero (1876), seis capítulos a las mujeres de las regiones portuguesas, y quince, a las de los países americanos y Filipinas. Sus colaboradores son en su mayoría nombres destacados en la novela (Alarcón, Trueba, Navarro Villoslada, Valera, Pérez Escrich); el costumbrismo (Alcalde Valladares, Antonio María de Segovia, Frontaura, Ruiz Aguilera); la erudición (Marqués de Molins, Fermín Caballero, Cayetano Rosell, Marqués de Valmar, Cesáreo Fernández Duro); la política (Ríos y Rosas, Olózaga, Castelar) o figuras salientes de las respectivas regiones (para Galicia, Manuel Murgía y el conde de Pallares; para Cataluña, Mañé y Flaquer y Víctor Balaguer; para Santander, Amós de Escalante; para Salamanca, Ruiz Aguilera; para las Baleares, Picó y Campamar). En el tercer volumen, más desigual, la labor aparece encomendada a unos cuantos, con menor idoneidad para la empresa. Camilo Enrique Estruch escribe cuatro de los trabajos sobre la mujer de Chile, Perú, Bolivia y Brasil: Teodoro Guerrero, dos, sobre la mujer de Cuba y Puerto Rico; dos, Juan de Mendoza, sobre la mujer de Beira y Alentejo, y uno, cada uno de los demás colaboradores.

Más que propiamente costumbrista, cada uno de los artículos incluídos intenta dar un estudio integral de la mujer de cada provincia, región o país, que ronda en muchos casos con lo puramente geográfico o folklórico, a pesar de lo cual se hallan en la colección sabrosas páginas que nos ofrecen un trasunto fiel, lleno de colorido y sabor local, como son las de Valera *(La mujer de Córdoba)*, Alarcón *(La mujer de Granada)*, Murguía *(La mujer de Orense)*, Ruiz Aguilera *(La charra)*, Amós de Escalante *(La montañesa)* y otros más.

Editada lujosamente a gran folio, además de su valor literario, posee cierta calidad artística por sus láminas a todo color, firmadas por los mejores pintores y dibujantes de la época, entre ellos Valeriano Bécquer, Pradilla y Pellicer.

g) *Madrid por dentro y por fuera* (Madrid, 1873), colección que lleva un largo subtítulo que intenta definirla: «*Guía de forasteros incautos. Misterios de la Corte, enredos y mentiras, verdades amargas. Fotografías sociales. Tipos de Madrid, señoras y caballeros, políticos y embusteros. Lo de arriba, lo de abajo, lo de afuera y lo de dentro. Madrid tal cual es, Madrid al pelo, etc.*» Dirigida por Eusebio Blasco, aunque en ella figuren populares costumbristas, que intervienen en colecciones anteriores (Manuel del Palacio, Robert, Lustonó, Ramos Carrión, Navarrete, que firma con su seudónimo de *Asmodeo*, etc.), peca de improvisación y de excesivo carácter periodístico.

h) *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos* (Barcelona, ¿1882?), como el propio título indica, pretende ser una continuación, puesta al día, del modelo inicial. El texto, un poco revuelto, se compone de setenta artículos que describen tipos o costumbres del ámbito iberoamericano, con preferencia españoles. Vuelven a aparecer los nombres de los costumbristas consagrados (Frontaura, Pérez Escrich, Ricardo Sepúlveda), de poetas y políticos, como Zorrilla, Selgas, Castelar, — que habían participado en colecciones similares —, pero son numerosas las figuras de segunda fila. Los temas españoles se refieren preferentemente a Madrid y Andalucía. La aportación americana, concretada a tipos definidos, por ejemplo *Los gauchos*, de Magariños Cervantes, es valiosa e interesante. Las láminas de Eusebio Planas, a todo color, que la ilustran, carecen de valor actual.

i) *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*

(Barcelona, ¿1883?), forma pareja con la anterior. Como ella, carece de sistema y la colaboración — toda ella femenina —, baja todavía de tono, pudiendo salvarse apenas los trabajos firmados por la condesa de Pardo Bazán *(La gallega, La cigarrera)*, Filomena Dato Muruais o Blanca de los Ríos.

j) *Album de Galicia* (El Ferrol, 1897), en el cual Victorino Novo García reúne tardíamente una serie de artículos de costumbres escritos en diversas épocas por autores gallegos del XIX, (Neira de Mosquera, Rosalía de Castro, Pardo Bazán, Curros Enríquez, Lamas Carvajal), como si con ello quisiera llevar a cabo el malogrado proyecto de *Los gallegos pintados por sí mismos*, que intentó publicar la tertulia *Galicia Literaria*, en Madrid, por los años de 1875 y 1876.

k) *Los españoles pintados por sí mismos* (Madrid, 1915). Publicada en los distintos números de la revista *España*, fundada por Ortega y Gasset, esta interesantísima colección, en la que participan importantes escritores contemporáneos, cierra la serie iniciada setenta y dos años antes por la obra del mismo título.

Otros costumbristas del siglo XIX

En las colecciones anteriores inician su labor algunos costumbristas, que más tarde han de ofrecernos en libros independientes frescas muestras de su ingenio y de su don de observación. Tales son CARLOS FRONTAURA (1854-1910), que en *Las tiendas* (1886), *Tipos madrileños* (1888), *Galería de matrimonios* (1888) y *Gentes de Madrid* (Barcelona, s. a.), logra una vivaz y alegre interpretación de la vida madrileña de su tiempo en graciosos cuadros, dialogados la mayor parte de las veces; SANTIAGO DE LINIERS, autor, con FRANCISCO SILVELA, de *La Filocalia o Arte de distinguir a los cursis de los que no lo son* (1868), de fino humor, y del libro *Líneas y manchas* (1882); RAMÓN DE NAVARRETE, cronista de sociedad que firmaba *Asmodeo*, seudónimo que utiliza asimismo en muchos de sus cuadros de costumbres, generalmente de ambiente aristocrático, que capta con gran soltura e ingenio, como son los publicados en el *Semanario Pintoresco*, *La Ilustración Española y Americana* y en sus obras *Verdades y ficciones* (1874) o *Sueños y realidades* (1878); ROBERTO ROBERT, asiduo colaborador de las colecciones costumbristas, que publica *Los tiempos de Mari-Castaña* (1870) y *Los cachivaches de antaño* (1879); ENRIQUE SEPÚLVEDA, que en *La vida en Madrid*, cuatro volúmenes dedicados a los años 1885-1888, nos deja un fidedigno testimonio del ambiente de entonces, y EUSEBIO BLASCO (1844-1903), del cual se reúnen tardíamente las muestras de su ingenio y de su espíritu observador en *Madrid pintoresco* (1903), *Malas costumbres* (1904) y *Escenas y tipos de Madrid* (1905).

Posterior a ellos, lindando con el final de siglo, del que nos ofrece una versión cómica, aparece el vigués LUIS TABOADA (1848-1906), autor de *Madrid en broma* (1890) y *La vida cursi* (1891), que por veces logra contener su vena humorística para escribir finas y suaves estampas en gris, como *Café con piano*, publicada en la revista *Madrid Cómico* (1888).

Un poeta famoso, GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER (1837-1870) publica en el *Museo Universal* deliciosas escenas andaluzas, empapadas de color y popularismo, como *La feria de Sevilla*, avaloradas por las ilustraciones de su hermano Valeriano, o refleja el ambiente madrileño *(El Retiro, La calle de la Montera)* y toledano *(La Semana Santa en Toledo)*.

Otro poeta andaluz, SALVADOR RUEDA (1857-1933), precursor del modernismo, se siente asimismo atraído por lo popular y escribe en prosa *El patio andaluz* (1886) o *Granada y Sevilla* (1896).

Cataluña, que tan fuerte tradición y personalidad literaria posee, cuenta igualmente con una escuela costumbrista de especial interés, suficientemente abundante para que algún diligente investigador de aquella tierra pudiese lograr una

valiosa antología. Hecha excepción de los libros de Freixas y de Manjarrés y Cortada, el costumbrismo catalán está escrito en su mayor parte en el idioma vernáculo. Aparte de los grandes creadores, como Narciso Oller, Víctor Catalá o Santiago Rusiñol [22], de los que cabe seleccionar espléndidas páginas, restan todavía innumerables escritores de excelente calidad, que logran captar con animación y soltura lo pintoresco del ambiente, como Vidal y Valenciano, en *La vida en lo camp* (1878); Riera y Bertran, en *Escenas de la vida pagesa* (1878) y *Escenas de ciutat* (1893), o Vilanova, en *Quadros populars*, *Escenas barceloninas* o *Plorant y rient* (1891), entre otros muchos.

Las demás regiones aportan, a su vez, interesantes muestras costumbristas. En Galicia, el género se expresa indistintamente en castellano y gallego, si bien sea en este último donde se hallan las más expresivas estampas. En castellano, deben recordarse las *Escenas gallegas* (Pontevedra, 1894), de Carlos del Valle Inclán, en las que parecen hallarse en germen algunos aspectos de la obra de su hermano don Ramón. Las Islas Canarias tienen su representación en Rafael Ramírez y Doreste, que escribe *Donde nací. Cuadros canarios* (Barcelona, 1899), al que ha de continuar, ya entrado el siglo, Isaac Viera, con sus *Costumbres canarias*. Salamanca, que había contado con un excelente costumbrista en Ruiz Aguilera, se halla representada asimismo por los cuadros campesinos en prosa de su entrañable poeta Gabriel y Galán y por las escenas de Luis maldonado de Guevara. La menuda vida de las Vascongadas logra un excelente pintor en Sabino de Goicoechea, que firma con el seudónimo de *Argos* sus *Pasavolantes*, *Otros pasavolantes*, (1889) y *Últimos pasavolantes* (1895).

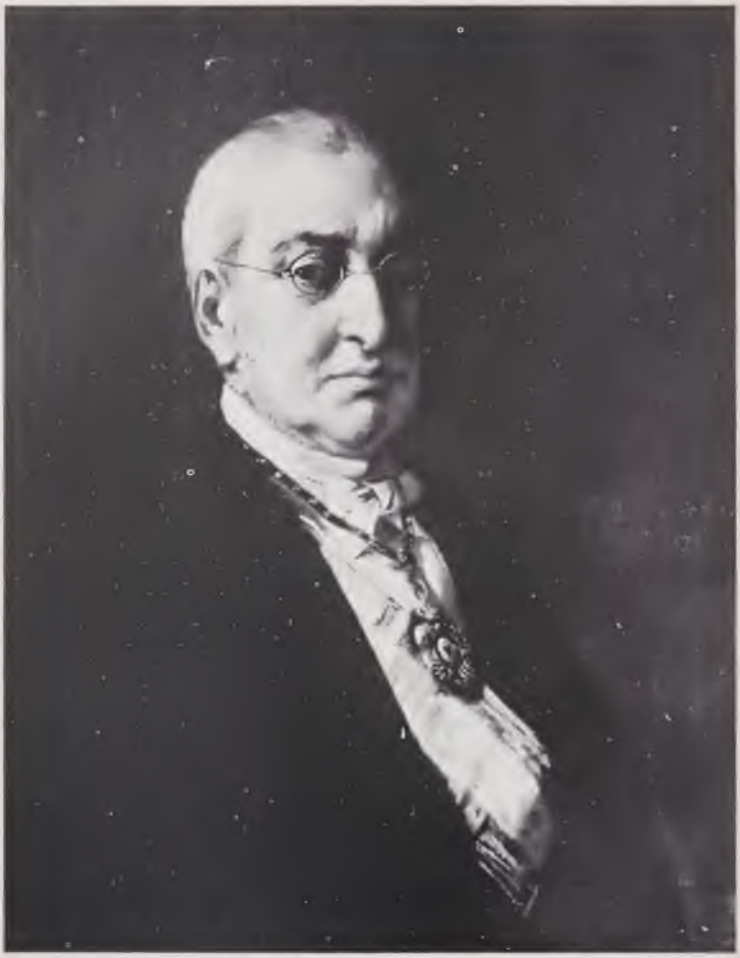
El costumbrismo, germen de la novela realista

El terco hilillo de agua del costumbrismo, que recorre cerca de dos siglos de nuestra literatura, en pugna con las tendencias predominantes — barroquismo, neoclasicismo, romanticismo —, se ensancha y acrece a mediados del XIX, con la aparición de la novela realista.

Aunque la emulación de los modelos extranjeros haya entrado por mucho en su cultivo, el embrión de la novela realista está en el costumbrismo, que continuaba la tradición de la gran novela española, atomizándola, disgregándola en fragmentos, como un espejo que se rompe, pero, con la novela realista, esos fragmentos se integran en laborioso mosaico para formar de nuevo un plano de amplias dimensiones. Que estos novelistas sean una consecuencia de los modestos y alicortos costumbristas anteriores, podría comprobarse a poco que observásemos el espejo, en el que en un principio se advierten todavía las suturas.

Los primeros ensayos de narración realista se resienten evidentemente de tal influencia. Más que novelas son cuadros de costumbres amplificados, complicados con un tenue desarrollo dramático, un continuo ensamblado de varios, o bien aparecen aquí y allí cuadros sueltos, con valor independiente, dentro del conjunto. Es expresivo el ejemplo de Antonio Flores que en *Doce españoles de brocha gorda* (Madrid, 1846), aunque pretenda continuar *Los españoles pintados por sí mismos*, lo hace enlazando los tipos con una leve intriga novelesca, que le permite dar a su libro el subtítulo de *Novela de costumbres contemporáneas*. Este es también el caso de Cecilia Böhl de Faber, de *Fernán Caballero*, que al publicar *La Gaviota*, en 1848 la denomina *Novela original de costumbres contemporáneas*, del mismo modo que subtitula *Lágrimas* (1853), *Novela de costumbres contemporáneas; La familia de Albareda* (1861), *Novela original de costumbres*, o *Clemencia* (1862), *Novela de costumbres*. El influjo del género se manifiesta, sobre todo, en sus *Cuadros de costumbres* (1862), que, aunque publicados en su madurez, son en su mayor parte fruto de sus primeras tentativas literarias. En tal obra se

Martínez de la Rosa (grabado de la época).



Manuel Bretón de los Herreros, retrato por Díaz Carreño
(Ateneo de Madrid).

sirve incluso del título establecido ya para el género, si bien, más que como tales, deban juzgarse como narraciones breves sobresaturadas de sabiduría popular y gracia meridional, dándose la paradoja de que, si intentásemos escoger algún trabajo suyo que respondiese íntegramente al concepto del artículo costumbrista (por ejemplo, *Una paz hecha sin preliminares, sin conferencias y sin notas diplomáticas*, comparable a los más típicos de *El Solitario*) ha de ir a buscarse en sus *Cuentos populares andaluces*.

Otro dato importante que nos muestra cómo el costumbrismo constituye el germen fecundador de la novela realista, nos lo ofrece el hecho de que todos, o al menos la mayoría, de los grandes novelistas del XIX, ensayen sus fuerzas escribiendo en su juventud cuadros de costumbres. Lo vemos en Alarcón, autor de *Cosas que fueron*, que se honra en proclamar su dependencia inicial del costumbrismo [23]; en Pereda, que publica sus *Escenas montañesas* (1864), valiéndose de un título semejante a los de Estébanez y Mesonero, y, asimismo, encabeza con títulos significativos sus *Tipos y paisajes*, *Bocetos al temple*, *Tipos trashumantes* o *Esbozos y rasguños*, del mismo modo que añade a su deliciosa novela *El sabor de la tierruca* el subtítulo de *Copias del natural;* en Pérez Galdós, que afila sus garras en *Las españolas pintadas por los españoles* y *Los españoles de ogaño;* en Juan Valera, intelectual puro y sabroso costumbrista, no sólo en *La mujer de Córdoba*, sino también en múltiples pasajes de sus novelas; en Palacio Valdés que comienza ensayando el costumbrismo en *Aguafuertes* y aun subtitulará *José*, *Novela de costumbres marítimas*, del mismo modo que *Clarín*, la Pardo Bazán o Blasco Ibáñez, son indudables continuadores del costumbrismo.

Sin duda, la mayor gloria del género costumbrista — que ha de continuar su desarrollo independiente hasta nuestros días, avalorado por los nombres de Gómez de la Serna y Gutiérrez Solana — es ésta de haber servido de cauce al realismo español desde su decadencia en el siglo XVII hasta que logra nuevo esplendor con la novela realista del siglo XIX.

NOTAS

[1] *Op. cit.*, pág. 4.

[2] Antonio Cánovas del Castillo, *El Solitario y su tiempo* (Madrid, 1888), I, págs. 138 y siguientes.

[3] *Trabajos no coleccionados de Mesonero Romanos* (Madrid, 1903), I, págs. 383 y ss.

[4] R. Foulché-Delbosc, *Le modèle inavoué du «Panorama matritense», de Mesonero Romanos*, en *Revue Hispanique* (1920), XLVIII, págs. 256 y ss.

[5] Véase F. Courtney Tarr, *Larra's «Duende Satírico del día»*, en *Modern Philology* (1928-29), XXVI, 31-46.

[6] Véase *Précis d'Histoire de la Littérature espagnole* (París, 1908), pág. 437.

[7] *Op. cit.*, pág. 58.

[8] W. S. Hendrix, *Notes on Jouy's influence on Larra*, en *Romanic Review* (1920), XI, páginas 37-45.

[9] *Op. cit.*, I, págs. 140 y ss.

[10] *Ibíd.*, I, pág. 142.

[11] Georges Le Gentil, *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860* (París, 1909), pág. 245.

[12] *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* (Madrid, 1942), IV, pág. 136.

[13] *Op. cit.*, I, pág. 145.

[14] *Ibíd.*, I, págs. 144 y ss.

[15] Véase Mariano Vaquero Goyanes, *Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos*, en *Clavileño* (Madrid, 1954), V, noviembre-diciembre, 1-12.

[16] *El Prado* (Madrid, 1920), pág. 37.

[17] *Lecturas españolas*, en *Obras completas* (Madrid, 1948), II, págs. 599 y ss.

[18] W. S. Hendrix, *Notes on Collections of Types, a Form of Costumbrismo*, en *Hispanic Review* (1923), III, págs. 213 y ss. Sus noticias respecto a la difusión de las colecciones inglesas y francesas, aparecen notablemente ampliadas en el interesante trabajo de Margarita Ucelay Da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844). *Estudio de un género costumbrista* (México, *El Colegio de México*, 1951), libro en el que se hallan curiosas coincidencias, sin duda puramente casuales, con nuestros ensayos *Los costumbristas españoles del siglo XIX* en *Bulletin Hispanique* (1949), LI, 291-316; *Iniciación y desarrollo del costumbrismo en los siglos XVII y XVIII*, en *Bol. de la R. Academia Española* (1949), XXIX, 307-324, y *Dibujantes de costumbres españolas*, en *Arte Español* (1950), páginas 52-66, integrados posteriormente en nuestra *Introducción al estudio del costumbrismo español*, que figura al frente de *Costumbristas españoles* (Madrid, I, 1950, y II, 1951).

[19] Dato que aporta Margarita Ucelay, *op. cit.*, pág. 97.

[20] Véase Ucelay, *op. cit.*, pág. 182.

[21] *Ibíd.*, pág. 197.

[22] En nuestros *Costumbristas españoles* hemos seleccionado magníficas páginas de *Perfiles y brochazos*, de Narciso Oller, traducidas por Morera y Galicia, y de *La isla de la calma* y de *El pueblo gris*, de Rusiñol, traducidas por Martínez Sierra.

[23] «¿Qué puedo hacer ya, a la altura que estamos, sino continuar reimprimiendo este volumen [*Cosas que fueron*], cada vez que se agote, aunque haya habido algún escritor implacable que no me incluya entre los articulistas de costumbres de nuestra España?» (*Historia de mis libros*, en *La Ilustr. Esp. y Amer.* (8-XII-1884), pág. 343.

EL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO XIX

por

NARCISO ALONSO CORTÉS

EL TEATRO EN LOS COMIENZOS DEL SIGLO. — LA COMEDIA Y LA TRAGEDIA. — LA COMEDIA MORATINIANA. — BRETÓN DE LOS HERREROS

I. — La comedia y la tragedia

Cuantos esfuerzos se hicieron a fines del siglo XVIII para entonar el Teatro español, sumido en lastimosa postración, fueron inútiles. Verdad es que ni los medios escogidos para ello fueron los mejores, ni la época se prestaba a innovaciones beneficiosas. La famosa Junta de Teatros formada por el Gobierno en las postrimerías del siglo, y de la que fué primer director don Leandro Fernández de Moratín, marchó de fracaso en fracaso. Moratín pasó al cargo de *Corrector de comedias antiguas*, sin que desde él pudiese tampoco hacer nada conveniente. A bien que con sus propias obras teatrales hizo más en favor del arte dramático español que cuanto pudiera conseguir desde semejantes puestos oficiales.

En los comienzos del siglo XIX, lejos de mejorar la situación, llega a mayor confusión y desorden. Ni un solo momento se interrumpen las lamentaciones de críticos y diaristas, los cuales, según sus particulares gustos y tendencias, atribuyen el lamentable estado a muy diferentes causas, y con ello desorientan aún más al público.

Conservaba éste inalterable el gusto por nuestros dramáticos del siglo de oro, cuyas obras, en refundiciones mejor o peor hechas, se representaban sin interrupción. No menos de cien comedias de Calderón, es decir, casi todas las suyas, corrieron entonces por los escenarios españoles, no obstante los ataques de que los clasicistas habían hecho objeto al dramático madrileño. De él y de Tirso de Molina hizo buenos arreglos don Dionisio de Solís — o, por su propio nombre, don Dionisio Villanueva —, que no por eso dejaba de traducir tragedias y comedias modernas. Y no sólo eran Calderón, Tirso y Lope los autores antiguos que gozaban el favor público, sino que los acompañaban Rojas, Moreto, Alarcón, Vélez de Guevara, Pérez de Montalván, Matos Fragoso, Bances Candamo, Coello, Cáncer, Diamante, Cubillo y otros. Con ellos compartían los aplausos sus últimos y más hábiles continuadores, don José Cañizares y don Antonio Zamora, que en medio de sus chuscadas y desatinos aun conservaban un ápice del ingenio tradicional.

Por desgracia, junto a ellos figuraban también, y aun acaso dejándolos en segundo término, don Luciano Francisco Comella y sus compinches. Todavía en los primeros años del siglo XIX se deleitaba la gente con *La moscovita sensible*, *Federico II*, *Catalina II, emperatriz de Rusia*, *Cristina de Suecia*, *La escocesa de Labrum* y otras obras del fecundo Comella, y aun con las de sus afines Valladares, Zavala, Moncín, Camacho y Rey... Y ocurría, naturalmente, lo que

don Alberto Lista expresa en estos términos: «Comella, Zavala, Valladares, Rey, Martínez y consortes, sin instrucción, sin educación literaria, y lo que es peor, sin genio ni disposición natural, nada podían hacer sino poner novelas o gacetas en diálogos fríos y sin animación; o cuando más, zurcir perversamente lances de comedias españolas o extranjeras. No hay que esperar en ellos sino caracteres atroces o necios pintados con almagre, situaciones de indigencia, sentimientos vulgares y falta absoluta de invención».

En cuanto a la tragedia, después de las enconadas refriegas a que dió lugar en el siglo XVIII, y que se cerraron con la representación de *La Zoraida*, de Cienfuegos (1798), solamente contó en los primeros años del XIX con algunas muestras, aunque de cierto relieve. En 1801 se estrenó *Ali-Bek*, de doña María Rosa Gálvez; en 1803, *La Condesa de Castilla*, de Cienfuegos; en 1804, *El Duque de Viseo*, de Quintana; en 1805, *El Pelayo*, de Quintana igualmente. El género, y más aún la dirección que se le daba, seguía suscitando juicios muy acres, y el mismo Quintana, al imprimir en 1821 aquellas dos tragedias, evocaba el recuerdo de «cómo se censuró, cómo se satirizó, cómo también se calumnió al autor».

Por estos años hicieron también su entrada en la dramaturgia trágica dos poetas que habían de alcanzar preclaro renombre: don Francisco Martínez de la Rosa y el duque de Rivas. El primero dió a la escena en 1812 *La Viuda de Padilla*, tragedia en que, según confesión propia, imitó a Alfieri [1]. El romance endecasílabo en que, según cosa obligada, está compuesta, es llano y robusto; la acción, limpiamente desenvuelta. Bien que sea necesario admitir que la heroica viuda del comunero toledano exprese los sentimientos de libertad tal cual pudiera hacerlo un doceañista, no puede negarse interés y emoción a la noble entereza de doña María Pacheco, que rechaza los ruegos e imprecaciones de su propio padre, y a la generosa conducta de su confidente Mendoza. Acaso lo que más desentona es el suicidio de la protagonista, no sólo por anacrónico, sino por rápido e inesperado. Tiene la obra algunas escenas demasiado premiosas, y más de un parlamento diluído con exceso. Después de *La viuda de Padilla*, Martínez de la Rosa compuso otra tragedia, *Morayma* (1818), con argumento tomado de las *Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita. De este argumento se mostraba muy satisfecho Martínez de la Rosa, y con razón, pues los variados sucesos que acarrean el asesinato del hijo de Morayma, y la súbita muerte de ésta, son propicios al interés dramático. No obstante, *Morayma* es obra lánguida y pesada.

Fué algunos años después, en 1829, cuando Martínez de la Rosa imprimió su tragedia *Edipo*, justamente considerada como la mejor entre todas las inspiradas en Sófocles. Que Martínez de la Rosa preparó concienzudamente su trabajo, lo demuestra el minucioso estudio que puso al frente de la obra, y en el cual, por eliminación de los defectos encontrados en las imitaciones de autores interiores, venía a deducir las reformas necesarias para llegar a la posible perfección. Con gran sutileza puso al descubierto los yerros e inverosimilitudes que entorpecían o afeaban los *Edipos* de Séneca, de Corneille, de Voltaire, de La Motte, de Heville, de Dryden y Lee, de Forciroli, y al paso que justificó la necesidad de evitarlos, no halló inconveniente en conservar, parcialmente a lo menos, algunos recursos de la tragedia clásica, como el coro y la música. Resumió sus propósitos de este modo: «En una palabra: ya resuelto a valerme de este argumento, creí que debía proponerme como fin principal ver si me era dable vaciar el metal antiguo, sin liga ni mezcla de materia extraña, en un molde moderno». Y debemos hacerle la justicia de reconocer que lo consiguió.

Don Ángel de Saavedra, luego duque de Rivas (no tuvo el título hasta 1834), comenzó publicando en 1814 un tomo de *Poesías*, y con ellas *El Paso honroso* [2]. Eran odas, letrillas, cantilenas, romances y otras poesías compuestas bajo la influencia de Meléndez Valdés, de fray Diego González, de don Juan Nicasio

Gallego, y también de Góngora, Villegas y otros poetas del siglo de oro. Tanto en ellas como en las publicadas después, imprimió un tono clasicista bastante frío, apenas alterado en algunas de época más tardía, como *Lucía*, *Una noche de verano en el golfo de Nápoles*, etc. Versificaba en verdad con cierta correcta prestancia; pero no hubieran bastado sus poesías líricas para ganarle el nombre literario que dejó. Es raro que un poeta tan revolucionario en la dramática, y aun en la épica, se inmovilizara de tal modo en la lírica.

La primera tragedia del duque de Rivas, *Ataúlfo*, corresponde a 1814, y no fué representada nunca, por prohibición de la censura. Siguieron *Aliatar* (1816), de asunto que pudiéramos decir fronterizo, por sus protagonistas doña Elvira y el moro Aliatar; *Doña Blanca de Castilla* (1817), hoy perdida; *El duque de Aquitania*, influída por el *Orestes*, de Alfieri; *Malek-Adel* (1818), tomada de la novela *Matilde*, de Madame Cottin, popularísima en España; y *Lanuza* (1822), sobre el Justicia de Aragón, y abundante en declamatorias invocaciones a la libertad. Todas están vaciadas en los estrechos moldes de ritual. Más digna de consideración es, aun mantenida en formas análogas, la titulada *Arias Gonzalo*, escrita en 1827 y no impresa hasta 1900, y que busca sus materiales en nuestro rico venero legendario. Se relaciona la acción con el sitio de Zamora por Sancho II, traición de Bellido Dolfos y reto de Diego Ordóñez de Lara a los zamoranos. El duque de Rivas supone que Gonzalo Arias, el hijo menor de Arias Gonzalo, y la infanta doña Urraca, sienten mutuo amor, y cuando, en el desafío con Ordóñez, cae aquél muerto sobre el campo, su último pensamiento y sus últimas palabras, a la infanta van dirigidos. Hay escenas muy animadas, como las cerrespondientes a la preparación del reto.

Tanto originales como traducidas, fueron muchas más las tragedias escritas en este tiempo; pero unas quedaron inéditas, y otras, aunque impresas, no se representaron.

La comedia de costumbres, o la que con un poco de benevolencia podía tenerse como tal, parecía haber agotado todos sus recursos después de las de don Leandro Fernández de Moratín. Quedaban como modelos, no ya las comedias de don Leandro, sino las de los autores franceses que eran objeto de incesantes traducciones. Collin d'Harleville, Picard, Etienne, Fabre d'Eglantine, Marivaux... daban abundante materia a una multitud de traductores, por lo general malos. En realidad, no era otra la fuente de donde el género había venido a formarse. El propio Moratín, en el discurso preliminar a sus comedias, escribe, con referencia a *El señorito mimado*, de don Tomás de Iriarte, que «si ha de citarse la primera comedia original que se ha visto en los teatros de España, escrita según las reglas más esenciales que han dictado la filosofía y la buena crítica, ésta es». Y en *El señorito mimado* Iriarte no hacía otra cosa que adoptar, con las de Goldoni, las normas de Destouches, Regnard, Gresset y otros, a quienes, por encargo del conde de Aranda, había traducido para el teatro de los Sitios Reales. Por fortuna, Moratín había de superar todos los intentos anteriores a él — incluso el de *La Petimetra*, de su padre don Nicolás — y alcanzar en el género la máxima perfección.

II. — La comedia moratiniana

No estuvo solo don Leandro Fernández de Moratín en el cultivo de la comedia de costumbres; pero, desdichadamente, la fortuna se mostró poco amable con sus acompañantes y émulos. Por un solo e insulso patrón están cortadas las comedias *Cómo ha de ser la amistad o el Filósofo enamorado* (1792) y *Los aduladores* (1797), de Forner; *El calavera* (1800), y *La mujer varonil* (1801), de don José Mor de Fuentes; *El gusto del día* (1802), de don Andrés Miñano... En todas juega una trama simplicísima, incapaz de engañar y aun de distraer al espectador

más inocente, y aparece como imprescindible el personaje falaz y trapisondista, con la pretensión de representar un carácter teatral, pero sin pasar de ser un monigote. En todas viene a la terminación el consiguiente restablecimiento de la verdad y de la justicia; con el escarmiento de los malos, y en todas se suceden las escenas sosas y deslavazadas, casi siempre versificadas en romances pedestres.

De estos autores cómicos hubo dos fecundísimos: don Vicente Rodríguez de Arellano y don Félix Enciso Castrillón. El primero compuso, a más de novelas, poesías y otras muchas cosas, unas cuarenta comedias, muy pocas originales, y todas faltas de valor. El segundo, a más de algunas propias, trajo a la escena española con actividad incansable las comedias de Piron, Marivaux, Regnard, Duval, Desforges, Fabre d'Eglantine y otros más. Lo mismo hizo años después don José María Carnerero, de quien traza una curiosa semblanza Mesonero Romanos en los *Recuerdos de un setentón*.

En 1807 imprimió su primera comedia, *El Heredero*, don Francisco Javier de Burgos, que más tarde, con *Los tres iguales* (1827), alcanzó cierta nombradía. No había de ser, sin embargo, en el teatro, sino en otros géneros de él muy alejados, donde don Francisco Javier de Burgos adquiriera merecida reputación literaria.

Otra cosa fué la poetisa doña María Rosa Gálvez de Cabrera, (Málaga 1768 a 1806), hoy mucho más olvidada de lo que se merece. Ella, Gorostiza y Martínez de la Rosa son los continuadores de Moratín que más se aproximan al modelo, aunque no lleguen a igualarle.

En sus poesías líricas, lo único que se puede motejar a Rosa Gálvez es su excesiva sumisión a Quintana; pero puestos ya en este terreno, y admitido el énfasis aparatoso y la dicción hinchada, se descubrirá bajo ello una inspiración no común. Díganlo las odas *La campaña de Portugal*, *Las campañas de Bonaparte en Italia*, *La Poesía*. Las tragedias de María Rosa Gálvez están compuestas, como todas las de entonces, en romance endecasílabo, y pueden parangonarse con cualquiera de aquéllas. La titulada *Amnón* — de asunto bíblico, naturalmente —, se desenvuelve con la grave parsimonia que requieren los crueles sucesos de Absalón y de Thamar. El drama trágico *La Delirante* es una de tantas obras dramáticas basadas en la historia de Isabel de Inglaterra, y en ella Leonor, que es la *delirante* o demente, cae injustamente sacrificada bajo el puñal de lord Arlington, su esposo. No es tampoco obra vulgar. De éstas y de otras siete tragedias más que compuso María Rosa Gálvez, sólo la titulada *Ali-Bek* se representó.

En cuanto a las comedias de esta autora, rompen un tanto la frialdad que así en la trama como en la versificación ofrecían las demás de su tiempo. A su representación, dieron mucho que hablar las tituladas *Un loco hace ciento* y *La familia a la moda*. Otra, titulada *Los figurones literarios*, encierra una sátira contra los vicios y abusos en literatura, con personajes como el erudito don Panuncio, el anticuario don Epitafio, el poeta don Esdrújulo y el petimetre barón de la Ventolera. Es un débil remedo, aunque en verso, de *La comedia nueva*.

En Martínez de la Rosa el cultivo de la comedia fué cosa accidental y secundaria, no obstante lo cual se le reputa justamente como el más próximo a Moratín entre los que siguieron los pasos al autor de *El sí de las niñas*. Con todo, de la suelta expresión de Moratín, de su facilidad para el diálogo, de su ingenua gracia y de la habilidad con que suspendía la atención del oyente, al conjunto de cualidades, más bien negativas, de Martínez de la Rosa, hay una distancia enorme.

De sus comedias propiamente tales — *El español en Venecia* es algo aparte —, *Lo que puede un empleo* está escrita en prosa; las otras tres, en verso. A *Lo que puede un empleo* no se ha de dar más alcance que el de una expansión juvenil, por eso mismo espontánea y sincera, que aun después de pasadas las circuns-

tancias de época y lugar conserva cierta intención satírica, ya que tipos como don Melitón han existido en todos los tiempos y en todos los partidos. Probidad de Martínez de la Rosa fué asignar iguales prendas de nobleza a dos personajes de ideas tan opuestas como don Luis y don Fabián, con lo cual trató de patentizar que en todas partes, naturalmente, se puede dar lo bueno y lo malo. El diálogo de *Lo que puede un empleo* revela también la inexperiencia del autor novel.

De las otras comedias, la más plausible es *La boda y el duelo* (1839). Como el don Diego de Moratín, el brigadier don Juan, de Martínez de la Rosa, es un viejo bueno y comprensivo, que no quiere arrebatar su felicidad a dos jóvenes enamorados ni exponerse a ciertos peligros,

porque nada hay tan juicioso
como una gota serena.

Bien diseñados están otros de los personajes, como doña Luisa, la condesa y su hermano don Carlos. Dice Martínez de la Rosa, y no es dudoso, que en *La boda y el duelo* trató de escribir una comedia «de la escuela de Moratín»; pero no es menos cierto que en ella se advierte también la presencia de Bretón de los Herreros.

La niña en casa y la madre en la máscara (estrenada en 1821), tiene animación y ligereza, aunque escasa solidez de caracteres. Todos son inconsistentes, y en especial los de doña Leoncia y su hija Inés, tanto en su conducta recíproca como en sus particulares sentimientos amorosos. En cuanto a *Los celos infundados o el marido en la chimenea* (1833), se basa desde sus primeras escenas en un despropósito, como es el de escarmentar al pobre marido por medios que le llevan a un incomprensible ridículo. Como obra *de brocha gorda*, puede pasar.

Trata Martínez de la Rosa en sus comedias, como era indefectible, de dar una lección de moral, y lo hace con dialéctica un poco casera. Si en *La niña en casa y la madre en la máscara* pretende, como él mismo dice, combatir el vicio «que se origina, en el teatro del mundo, del mal ejemplo y del descuido de las madres», en las otras se dirige contra errores y ridiculeces que más afectan al individuo que a la sociedad. Sorprende en todas ellas, aunque éste era achaque común a todos los autores, la facilidad con que la lección se produce, la docilidad con que la reciben aquellos a quienes va enderezada, y la firmeza con que manifiestan el propósito de enmendarse y de ser íntegros y rectos en lo que les reste de vida.

Guarda todavía Martínez de la Rosa la regla de versificar sus comedias exclusivamente en romance. Desde que Iriarte estableciera esta norma, seguíanla todos los autores de comedias de costumbres. Ni faltaban algunos que en todos los actos de la obra, desde el principio al fin, empleaban un solo asonante, con lo cual ya se comprenderá el tenaz machaqueo que los oídos del espectador habían de sufrir durante toda la representación. Cierto es que ya Gorostiza había osado alterar, siquiera fuese tímidamente, esta uniformidad, con la cual ya Bretón de los Herreros rompió abiertamente a partir de *Marcela* (1831); pero Martínez de la Rosa no estaba autorizado para quebrantar la regla, toda vez que él la establece en su *Arte poética*, impresa en 1827.

Sólo en una época en que el arte dramático se hallaba a tan bajo nivel y los gustos del público habían perdido toda delicadeza, se explica que don Manuel Eduardo de Gorostiza figurase a la cabeza de los autores cómicos [3]. La comedia moratiniana se desploma. La sencilla elegancia de don Leandro se trueca en plebeya vulgaridad; el jugoso ingenio, en trivial chocarrería. Debemos reconocer a Gorostiza, sin embargo, el mérito de dar a sus comedias la animación y viveza necesarias para conseguir el divertimiento popular. En la más celebrada de sus comedias, *Indulgencia para todos* (1818), el intento no puede ser más loable,

sobre todo por lo que hace a la moraleja; pero los medios empleados para su demostración son sumamente desmañados. Don Severo, el prototipo de la austera rectitud, cae demasiado pronto en el garlito que le prepara su futura familia, y evidencia que no son necesarios grandes esfuerzos para llegar, con carácter general, a la conclusión que él mismo proclama en los últimos versos de la comedia:

Y pues, de distintos modos,
todos, don Fermín, lo erramos,
bueno será que pidamos
indulgencia para todos.

Aun más pueril es la trama de *Don Dieguito*, y más inhábil su desenvolvimiento. Hasta la forma es en esta comedia más descuidada; y cuenta que Gorostiza como poeta nunca rebasó la talla media. Queda dicho, sin embargo, que tuvo el acierto de romper la monotonía del romance como exclusivo en las comedias, y empleó con oportunidad otras combinaciones métricas.

Mucho más ingeniosa es la comedia en un acto *Tal para cual o las mujeres y los hombres* (1820). La situación en que el oficial de Infantería don Nicasio se encuentra ante las tres damas que le esperan para matrimoniar, y que le obligan a celebrar el juicio de Paris, da lugar a chistosos lances. El título *Tal para cual* no se refiere precisamente a dos individuos, sino a los dos sexos, que tratan siempre de engañarse mutuamente,

y sólo se engaña el sexo
que al otro piensa que engaña.

Muy posterior a las citadas es *Contigo pan y cebolla* (1833), en prosa. No era Gorostiza mucho mejor prosista que poeta, y en este punto no ha de merecer la comedia mayores elogios; pero por su valor escénico supera con mucho a las anteriores. Gorostiza utiliza como resorte principal el mismo de *Don Dieguito*, pero con fines diametralmente opuestos. En *Don Dieguito* éste finge la pérdida de sus bienes — o más bien, lo hace su tío don Anselmo — para poner a prueba el dudoso amor de doña Adelaida; en *Contigo pan y cebolla*, don Eduardo hace lo mismo porque es el único medio de conservar el amor de doña Matilde, alucinada por la lectura de novelas románticas. Doña Matilde cree firmemente que amor sin obstáculos, y que no sea capaz de arrostrar dolores y necesidades, no merece el nombre de tal: en la consabida frase de *Contigo pan y cebolla* están contenidos los dictados de la verdadera pasión. Pero cuando llega el caso de ponerlo en práctica, cuando se ve en una mísera buhardilla pasando hambre y sometida a rudos trabajos, canta el *mea culpa* y se aviene a recibir las riquezas y títulos de su marido. Es, pues, comedia interesante, dialogada con mucha soltura, ya que no con brillantez de forma. Larra, a raíz del estreno, hizo en la *Revista Española* una crítica encomiástica, no sin señalar algunas situaciones e incidentes faltos de lógica.

Resulta, pues, que Gorostiza, con todos los graves defectos señalados, mantuvo el tono de comedia que correspondía a su tiempo, y por ello se atrajo las preferencias del público. Distínguele ante todo la agilidad y viveza del diálogo, que suple las deficiencias de concepto y disimula un tanto las vulgaridades y ramplonerías.

III. — Bretón de los Herreros

Don Manuel Bretón de los Herreros es, sin género alguno de duda, el más notable autor cómico español de la primera mitad del siglo XIX [4]. Las dotes que él reunió de observación fina y atenta, de habilidad en los traslados del medio

social, y de acomodación artística del habla usual al diálogo escénico, rara vez han sido igualadas.

La primera comedia de Bretón, *A la vejez viruelas* (1824), fué una imitación de *El sí de las niñas*. Moratinianas fueron también las que a ella siguieron, hasta que en *¿Marcela o a cuál de los tres?* (1831) dió con un género original y propio, que con razón vino a llamarse *comedia bretoniana*. Ya no se limitaba a presentar simplemente un tipo o carácter particular, para deducir tal o cual enseñanza, sino que arrancaba cuadros completos de la vida de relación, y con la mayor verdad, adobados con las sales cómicas que la misma realidad ofrece, los llevaba a la escena.

Toda la clase media española de esa primera mitad de la centuria, con sus costumbres, sus pasioncillas, sus manías y también sus virtudes, comparece en las comedias de Bretón. Comerciantes, abogados, oficinistas, militares, negociantes, poetas, patronas, señoritas románticas... todo, en fin, lo que daba fisonomía a una época y se prestaba al manejo del elemento cómico. Aunque la pintura sea a veces caricaturesca, nunca llega a la exageración ni rebasa los límites del buen gusto.

Escribió Bretón unas cien comedias, amén de varios dramas y tragedias y de numerosas traducciones y refundiciones de obras antiguas; y dicho se está que en aquéllas abarca asuntos sobremanera variados. Con frecuencia se han hecho a Bretón los cargos de trazar sus comedias con una acción escasísima y de poner en boca de sus personajes un lenguaje — como decía Salvador Bermúdez de Castro — «natural en demasía». Precisamente son esas las excelencias que demuestran el raro talento del autor cómico. Con una sencillez extraordinaria, sin rebuscar intrigas enmarañadas, y en un estilo liso y llano, sabía interesar a los espectadores y poner en sus labios la risa o la sonrisa. Con razón Hartzenbusch, en el prólogo a las *Obras* de Bretón (1850), decía que la acción de la obra dramática no es grande ni es chica, sino cumplida, y que «justamente aquellas obras del señor Bretón más sencillas en su argumento, *Marcela*, *El pelo de la dehesa* y *El cuarto de hora*, son las que el público saborea con mayor gusto». También se ha repetido mucho la opinión que Larra, cuando sus relaciones con Bretón no eran muy cordiales, formuló al decir que «relativamente al plan y asunto de una composición, vista una comedia, están vistas todas las del señor Bretón de los Herreros. Una mujer solicitada por tres amantes — añadía *Fígaro* —, de los cuales uno es recomendable por sus virtudes y los otros dos despreciados por sus ridiculeces, tal es la base de sus producciones». ¿Y quién podrá afirmar esto, aunque ciertamente ocurra en cuatro o seis comedias de Bretón, respecto a un centenar de ellas, en que los personajes, las tramas y el desenlace son totalmente variados?

La sencillez de los asuntos, en efecto, no puede ser mayor. En *Dios los cría y ellos se juntan* (1841), por ejemplo, un elegante lechuguino se enamora de una lugareña inculta y simple, a la que solemnemente promete desposar; llega alojado a casa de la muchacha un soldado que había sido su novio, y tal se ponen las cosas, que el elegante se ve obligado a romper su compromiso, cosa que hace no sin dificultades. En *La redacción de un periódico* (1836), el propietario de éste se ve en graves apuros económicos, y para salir de ellos, y de paso deshacerse del redactor jefe, que se ha enamorado de su hija, llega a un acuerdo con los ministeriales; pero la publicación inesperada y por sorpresa de un artículo de oposición, lo echa todo a perder. En *Mi secretario y yo* (1841), un rico comerciante se enamora de una condesa viuda, y como él es incapaz de ciertas finuras, hace que su secretario escriba una carta de declaración y después dé una serenata a la dama, con lo cual consigue que ésta se ilusione, hasta que, enterada de la superchería, despide indignada a su pretendiente; mas tal es la conducta generosa de éste, que al fin se decide a darle su mano. En *¡Estaba de Dios!*, (1843),

dos hermanas ricas hacen gala de sus opuestos caracteres, pues mientras la una trata de casarse con un aristócrata, y a la postre sale escarmentada, la otra, sencilla por extremo, y resuelta a no salirse de su esfera social, rechaza al hombre a quien amaba sólo porque ha heredado un título nobiliario. Y así pudiéramos recorrer casi todas las comedias de Bretón de los Herreros.

Algunas veces, sin embargo, trata de hacer más complicada la acción. No lo es poco la de *Cuentas atrasadas* (1841), con los enredos a que da lugar una aldeana que, como en *La villana de Vallecas*, de Tirso, se traslada a Madrid en busca de su amante, que la ha abandonado. En *¡Qué hombre tan amable!* (1841), la trama es tan compleja, que no envidiaría la del más enrevesado *vaudeville*. Otro tanto puede decirse de *¡Cuidado con las amigas!* (1844), donde de un baile de máscaras y confusión de disfraces, nacen las peripecias en casos tales consabidas, no desprovistas en éste de novedad e interés.

Como el gracejo y soltura del diálogo es cosa tan sobresaliente en las comedias de Bretón, no ha faltado quien suponga que ese predominio del detalle va en menoscabo del movimiento general y del interés dramático. Mas, lejos de eso, lleva a muy frecuentes situaciones cómicas, poco prolongadas por lo general, pero no por ello menos graciosas. Y la *vis cómica* no decae un momento. En las comedias de Bretón todo es natural. Natural el diálogo que sostienen los personajes, no de otro modo que cualesquier ciudadanos pudieran hacerlo en su propia casa; naturales los equívocos, bromas y alusiones que nacen de la conversación misma y sin preparación de ningún género; naturales las reacciones psicológicas y, como consecuencia, los actos que de ellas se derivan; naturales, en fin, los cauces por los que una acción sencilla y extremadamente clara va caminando a su desenlace. Hay en todo ello, desde luego, su parte convencional, pero que en nada pugna con la verdad artística.

Caracteres de firme trazo hay en las comedias de Bretón, cuanto puede haberlos en obras donde no luchan pasiones violentas ni excepcionales. Para comprobarlo, bastará fijarnos en dos de las más celebradas: *Marcela o a cuál de los tres* (1831) y *El pelo de la dehesa* (1840). En la primera de éstas, el carácter de Marcela está definido a la perfección. En la joven viudita hay, sí, coquetería, pero no frívola e insustancial como la de una mujer casquivana, sino más bien como grata convicción del propio valer y natural complacencia por la rendida admiración de los galanes. No es ésa, sin embargo, la razón de que rechace a sus pretendientes, ni tampoco la opinión que forme sobre los merecimientos de éstos. Lejos de creerlos despreciables, siente viva simpatía hacia el poeta, por su ingenuidad y talento, y no menos hacia el militar, por su franqueza y su labia. Si hay alguno por quien manifieste aversión, es el mentecato don Agapito. La causa, pues, que determina la actitud de Marcela y explica sus negativas, es el temor de enajenar su independencia en poder de un hombre que no sepa hacerla feliz. Y el temor es explicable. Una viuda rica, avispada, libre de preocupaciones, máxime si ha recibido algún escarmiento en el primer matrimonio, ha de mostrarse muy reacia a incurrir en el segundo. En cuanto al don Frutos Calamocha de *El pelo de la dehesa*, es una de las más afortunadas figuras creadas por Bretón. Prototipo del lugareño aragonés, en él se juntan la nobleza y la honradez con la sinceridad y la ruda franqueza. El lema de don Frutos es «al pan, pan, y al vino, vino». Antes que faltar a la palabra que le obliga al matrimonio con Elisa, es capaz de llegar al sacrificio y arrostrar las consecuencias que de ello puedan resultar. A veces, es cierto, parece demasiado zafio; pero de este modo resalta más la sensibilidad con que responde a los estímulos del amor y de la belleza. El mismo recurso de que se vale para poner a la marquesa en la precisión de romper el compromiso, y que parece al pronto contradecir su conducta, sirve para que inmediatamente, con la destrucción de los pagarés, aquélla se reafirme. En la segunda parte de esta comedia, que con el título de *Don Frutos en Belchite*

estrenó Bretón en 1845, hizo reaparecer a este personaje, deliberadamente transformado.

Alguna que otra vez aminoró Bretón en sus obras el elemento cómico, para aroximarse más al drama, o cuando menos a la comedia seria. Tal ocurre en *No ganamos para sustos* (1839), y sobre todo en *Muérete ¡y verás!* (1837) y en *La batelera de Pasajes* (1842). Conserva *Muérete ¡y verás!* muchos elementos festivos, y aun caricaturescos; pero acompañados de un tono sentimental tan marcado, que a raíz de su estreno el crítico de *El Eco del Comercio* la calificó de «comedia romántica». La delicada figura de Isabel despierta una simpatía extraordinaria, y conserva el foco del interés allí donde hay algunas tan salientes como el agorero don Froilán, el avaro don Matías y la misma Jacinta, modelo de amantes olvidadizas e ingratas. Don Pablo, *el muerto resucitado*, aplica hábilmente la enseñanza de su desengaño para demostrar que, como reza la moraleja con que termina la obra, y que se hizo proverbial, «para aprender a vivir, | no hay cosa como morir | y resucitar después».

La batelera de Pasajes es seguramente la mejor entre todas las comedias bretonianas de este tono. Ingenua, desde luego, y abundante en recursos expeditivos; pero por eso mismo libre de otros más artificiosos. Todos los personajes de *La batelera de Pasajes* rebosan nobleza: Faustina, que lucha entre su honor mancillado y un amor puro y sincero; Pablo, que aun al verse abandonado por la batelera está dispuesto a lavar la afrenta sin faltar a su disciplina militar; el capitán Bureba, que despreciando prejuicios y conveniencias, sabe reparar la falta cometida y es víctima de su propio pundonor; hasta Briones, que presta consuelo a los dos amantes y se emociona con sus desdichas. Cuadro completo y sencillo, que, pese al cambio de gustos y de procedimientos, conservará siempre su valor literario.

Excelencia de Bretón por todos reconocida, y que acaso la caracteriza más que ninguna, es su portentosa facilidad para la versificación. Bretón hace que los personajes de sus comedias hablen en verso con la misma naturalidad y exactitud que pudieran mostrar en prosa, y acaso con ventaja, por los inesperados matices de expresión que el verso sugiere. Bretón se valió principalmente en sus comedias del romance y la redondilla; pero empleó también otras varias combinaciones. Por otra parte, como era un conocedor perfecto del castellano, llevó a sus versos todas las gallardías de nuestro idioma, en sus modismos, en su sabor popular, en su riqueza lexicológica y sintáctica.

Parecerá, según todo lo que va dicho, que se quiere presentar a Bretón como exento de toda clase de defectos. No. Los tiene, y vienen a coincidir, aunque sin carácter general, con los que parte de la crítica le ha señalado. Son la inconsistencia de algunos argumentos, la familiaridad excesiva, casi vulgaridad, a que a veces llega el diálogo, y que no es sino resultado de su realismo, y la utilización de recursos muy semejantes, ya en la trama, ya en el desenlace de varias comedias.

Quien de tal modo manejaba el verso y tan finas sales de ingenio poseía, puede suponerse hasta qué punto sobresaldría en la poesía lírica, especialmente en el género festivo y satírico. Alardeó Bretón, y nadie como él pudo hacerlo, de un dominio omnímodo de la rima, y agotó en sus versos los consonantes difíciles y los caprichos métricos. Tal se ve especialmente en su poema jocoserio — así le tituló — *La desvergüenza*, que consta de 552 octavas reales y encierra una sátira razonada y comedida de las corruptelas reinantes en diferentes colectividades sociales. Tiene también Bretón doce notables sátiras en tercetos, así como numerosas letrillas, género en que nadie le igualó. Algo parecido puede decirse de los romances, muchos de ellos — como son los compuestos en esdrújulos —, insuperables. Hay que agregar sonetos, fábulas y otras muchas composiciones, todas de subido mérito.

IV. — Otros autores cómicos

A la vez que Bretón, y más de una vez acomodándose al género bretoniano, cultivaban la comedia otros autores de quienes más adelante habremos de hablar. Tales fueron don Antonio Gil y Zárate, don Mariano José de Larra y don Ventura de la Vega. También alcanzó merecida notoriedad, aunque pasajera, el autor gaditano don Francisco Flores Arenas (1801-1877), por su comedia *Coquetismo y presunción*. Representada esta obra en varios teatros de provincias y luego en Madrid (1831), fué acogida con general aplauso. Bretón de los Herreros, que a la sazón escribía en *El Correo Literario y Mercantil* los artículos de crítica teatral, juzgó la obra con extrema severidad y resumió su opinión en estas palabras: «Leída esta breve explicación de la comedia, parece natural sacar en consecuencia que es muy mala». Defendió a Flores Arenas, entre otros, don José María Carnerero, en un artículo de *Cartas Españolas*, y entre Bretón y el autor de *Coquetismo y presunción* se cruzaron palabras bastante fuertes.

Un poco debió de molestar a Bretón el hecho de que otro penetrara en un terreno que él consideraba como suyo propio, y aun pretendiera ser su émulo; ya que, en efecto, *Coquetismo y presunción* entra en los límites de la comedia bretoniana. Cuando en la contienda suscitada se aludió a Bretón como *jefe de escuela*, él negó terminantemente que lo fuera de ninguna, por entender sin duda que de la suya él era creador y representante único. La verdad, es, sin embargo, que Flores Arenas, aunque no igualara al modelo, ni mucho menos, era el que más se le aproximaba. En su comedia pone frente a frente el tipo de la coquetería preconcebida, Adela, y el de la petulancia vacua, don Antonio. Este último es una especie de *lindo don Diego*, que se jacta de enamorar a las mujeres por la simple satisfacción de conseguirlo; por lo cual, en diálogo con su amigo don Luis — carácter enteramente opuesto —, se expresa de este modo:

DON LUIS. *¿Conque al cabo en ese abismo*
caíste al fin?
DON ANTONIO. *No, señor,*
que amar y hacer el amor
no quiere decir lo mismo.

Tanto don Antonio, que galantea a Adela con el nombre supuesto de don Fermín, como la empecatada coqueta, que hace cara a las pretensiones amorosas de don Luis, reciben su merecido. La acción de *Coquetismo y presunción* es un poco lánguida, aun con la intervención de algún personaje tan pintoresco como el marino don Judas; pero el diálogo abunda en oportunos pensamientos y el lenguaje es fácil y ameno. Hay pasajes tan agradables como aquel en que Adela explica la táctica del coquetismo:

Muestre, al verse pretendida,
cierta timidez fingida,
cierta modestia aparente.
Hable poco, que es muy sabio
el talento en la mujer,
y para darse a entender,
donde hay ojos, sobra labio.
Su mirar lánguido, amante,
consulte con el espejo,
y en él hallará consejo
para hacerse interesante...

Flores Arenas llevó al teatro alguna otra comedia, como *Hacer cuentas sin la huéspeda* y *Pagarse del exterior;* pero ya con menos fortuna.

EL TEATRO ROMÁNTICO. — EL DRAMA HISTÓRICO A LA ESPAÑOLA. — LA TRAGEDIA

I. — El teatro romántico

La conjuración de Venecia, de Martínez de la Rosa, se estrenó el día 23 de abril de 1834; el *Macías*, de Larra, el 24 de septiembre del mismo año; la *Elena*, de Bretón de los Herreros, el 23 de octubre. El drama romántico español quedaba con ello instaurado; pero faltaba el estreno de *Don Álvaro* (22 de marzo de 1835), para que pudiera decirse en un todo triunfante.

El ensayo de Martínez de la Rosa, próximo aún al melodrama, era bastante tímido. De drama histórico, como al *Aben Humeya*, le calificó su autor; y el aroma de romanticismo que exhala, es tenue a apacible. El hondo amor de Laura y Rugiero, ensombrecido por tristes presagios; las amarguras que abruman a la joven, y que comparte su padre, Juan Morosini; las circunstancias en que Rugiero viene a saber quién es su padre, y en vano clama por abrazarle antes de ir al suplicio; y, por último, la escena del desenlace, en que Laura se desploma en brazos de Matilde, todo ello, hábilmente engarzado y en relación con la famosa conjuración veneciana de 1310, compone un drama de íntimo sentimiento. La prosa de *La conjuración de Venecia*, y el ponderado diálogo, son de una transparencia, de una dignidad extraordinarias. Hizo Martínez de la Rosa este ensayo, contra lo que ha podido suponerse, a conciencia de que tomaba los nuevos rumbos del arte dramático, y así escribe en la advertencia que va al frente de la obra: «Caminando a tientas y sin guía, tampoco sé si me habré o no extraviado; pero en una carrera no conocida, hasta las caídas de los que van delante suelen ser de provecho a otros».

Larra, en su *Macías*, trató de conservar cierta independencia de procedimiento. «He aquí una composición dramática — escribe en la *Dos palabras puestas al frente* — a la cual fuera muy difícil ponerle nombre... ¿Es un débil destello siquiera de la colosal y desnuda escuela de Víctor Hugo o Dumas? ¿Es un drama romántico? No sé qué punto de comparación puedan establecer los críticos entre Antony, Lucrecia Borgia, Enrique III, Triboulet y mi débil composición... Quien busque en él el sello de una escuela, quien le intente un nombre para clasificarlo, se equivocará». Por esto, aunque Larra puso realmente su mira en el juego romántico de pasiones, procuró no llegar demasiado lejos y mantener en lo posible el colorido nacional.

Bretón de los Herreros, en su *Elena*, no fué más allá, ni salvó totalmente la distancia que separaba el melodrama del auténtico drama romántico. Dos años antes, en el *Correo Literario y Mercantil*, había escrito lo siguiente, con referencia a los teatros de París: «Sigue apoderado de ellos el intrépido romanticismo, y al considerar, generalmente hablando, el desenfreno literario de los autores que los abastecen, pudiera aplicárseles el nombre de energúmenos con más fundamento que el de poetas». Pero, flexible y apto para todos los géneros, y abierto a todas las novedades, Bretón figuró a renglón seguido entre los primeros que llevaron a nuestra escena los nuevos principios, con el drama *Elena*, sobradamente ingenuo y en que se hallan reminiscencias de varias obras francesas célebres en los anales románticos.

Pero llegó *Don Álvaro o la fuerza del sino* y el salto fué realmente gigantesco. El duque de Rivas afrontaba ya las mayores audacias, inspirándose, sí, en los románticos franceses, pero rodeando todo el drama de un ambiente muy español. La génesis del *Don Álvaro* ofrece aún no pocas dudas; pero es lo cierto que el duque de Rivas acertó a componer un drama de extraordinario interés, y, según la frase que empleó entonces *El Correo de las Damas*, «románticamente

romántico». Aunque la acogida que tuvo *Don Álvaro* fué más de asombro que de aprobación — inferior en este sentido a la que había alcanzado *La conjuración de Venecia* y habían de lograr *El Trovador* y *Los Amantes de Teruel* —, la verdad es que con su sola aparición la revolución estaba hecha. Su resonancia, con todo, fué extraordinaria, y el diario *La Abeja*, en su número del 10 de abril, decía que «ha llamado la atención del público durante una semana entera, que ha producido no comunes entradas, que ha sido objeto de todas las conversaciones, y que hasta por un momento ha hecho olvidar los intereses del día y callar las cuestiones políticas».

Desde los que afirmaron que el *Don Álvaro* era «un monstruo, una reunión de escenas inconexas», hasta los que pusieron el drama en las cimas más altas del arte, hubo opiniones para todos los gustos. Pero los críticos, o a lo menos algunos de ellos, se dieron perfecta cuenta de la significación y trascendencia que la obra del duque de Rivas tenía en aquel momento de nuestra vida literaria. Así, por ejemplo, el aludido crítico de *La Abeja* escribía, entre otras muchas cosas, lo siguiente: «El objeto con que está escrito el *Don Álvaro* es otro, la época distinta, y el efecto que produce es y debe ser muy diferente. Su objeto es romper el estrecho cuadro en que se había encerrado y *descastado* nuestra poesía dramática, darla los ensanches que tuvo cuando fué una de las mayores glorias de nuestra patria. La época en que se trata de este reacción es la misma en que ya está muy adelantada en las naciones más cultas, y época de reacción, de pasiones violentas, de grandes acontecimientos; época en que no se siguen a ciegas doctrinas, sino que se examinan antes de obedecerlas, en que se restablece lo bueno de otros tiempos, mejorado empero, y adaptándolo a las circunstancias presentes. Y el efecto que produce es fuerte, violento, cual conviene en la actual situación de la sociedad europea. Así que el autor de *Don Álvaro* se ha lanzado, y se ha lanzado con brío, por el ancho campo del drama romántico, capaz por sí mismo de todas las galas de la poesía, y en que varios y complicados accidentes, contrastes continuos y escenas de todos colores, pueden unirse momentáneamente, y divertir, y suspender y horrorizar a los espectadores... Así es que el *Don Álvaro* es una reminiscencia en parte de lo que hicieron nuestros antiguos autores, en parte una imitación de lo que hacen los modernos franceses y alemanes, y el estandarte, digámoslo así, de una escuela nueva, pero nacional, y cual conviene al estado en que se encuentra la sociedad europea».

Dos artículos muy acertados dedicó don Mariano Roca de Togores en *El Artista* al *Don Álvaro*, en los cuales, después de referirse a las diferencias entre la comedia clásica y el drama moderno, concluía: «En el *Don Álvaro* no se descubre ningún objeto de esta especie. Los lances, aunque íntimamente conexos entre sí, no van naciendo sucesivamente de la conducta anterior de los personajes, como sucede en las comedias clásicas, sino del incontrastable poder del destino, de las inmutables leyes de la suerte, de la *fuerza del sino*. Así es que en aquéllas, la exposición y a veces sólo el título revela la mayor parte de la intriga y los matrimonios finales, mientras que en el *Don Álvaro* nadie puede inferir de las escenas antecedentes la progresión del argumento».

Claro está que a estas fechas, y desde que los periódicos se expresaron en esa forma a raíz del estreno, se ha dicho cuanto hay que decir sobre el *Don Álvaro* y se han aquilatado minuciosamente sus méritos y sus defectos. Que si el resorte que conduce la acción del drama es el mismo del fatalismo griego; que si, por el contrario, se trata de una idea profundamente cristiana y en el desarrollo de los hechos intervienen pasiones humanas y nada falsas; que es extremada, y acaso escéptica, la implacable persistencia con que el protagonista, víctima inocente de la casualidad, se ve sometido a tremendas desdichas; que si es necesario u oportuno el misterio que a través de toda la obra encubre el origen del protagonista; que si son acertados o no los contrastes entre lo trágico y lo cómico,

Escena del primer acto de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, en una representación actual.

Don Juan y la estatua de doña Inés, representación actual del *Tenorio* en el Teatro Español de Madrid.

de que el autor hace gala... Como quiera que sea — la explanación de todas estas cuestiones exigiría demasiado espacio —, el *Don Álvaro* es obra de concepción genialísima y representa la expansión brillante de un romanticismo muy español, pese a tal o cual influencia extraña.

Dos meses después del *Don Álvaro*, el 23 de mayo, se estrenó en el Teatro del Príncipe otro drama romántico: el titulado *Alfredo*, original de don Juan Francisco Pacheco, célebre más tarde en la jurisprudencia y en la política. Dura se mostró la opinión con este drama, que sólo se representó tres veces. Y hubo algo de injusticia, a no dudar, porque se trataba de un asunto de gran finura artística, dentro de los convencionalismos románticos. No agradó el ambiente exótico, ni el suicidio final, ni cierto personaje misterioso y simbólico — algo así como el crimen o el genio del mal —, que persigue constantemente al protagonista.

Y llegó otro de los mayores acontecimientos en los anales del romanticismo español: el estreno de *El Trovador* (1.º de marzo). El triunfo de García Gutiérrez fué definitivo, superior a cuantos hasta entonces habían conseguido los autores románticos, y el entusiasmo que despertó la obra alcanzó por igual a todos los periódicos y a todas las clases sociales [5]. García Gutiérrez, dijo Larra, en frases luego muy citadas, «ha alzado la visera, y ha podido alzarla con noble orgullo, respondiendo a las diversas interrogaciones de los curiosos espectadores: "Soy el hijo del genio, y pertenezco a la aristocracia del talento". Origen por cierto bien ilustre, aristocracia que ha de arrollar al fin todas las demás». Bueno será tener presente que, después de los experimentos anteriores, el público había acomodado insensiblemente su paladar al fuerte manjar romántico, y que esto facilitó el triunfo de *El Trovador*, juntamente con la índole del argumento, que por su veta española y su trama folletinesca se hacía más sensible al alma del pueblo.

El Trovador, como *Don Álvaro*, está compuesto en verso y prosa, y a la verdad que García Gutiérrez, como el duque de Rivas, supo aplicar oportunísimamente una y otra forma a las escenas más adecuadas. Uno de los mayores atractivos que tiene *El Trovador* es el tinte de misterio que envuelve la acción del principio al fin, y que es recurso infalible para despertar el interés. La acción está perfectamente llevada, aunque con una simplicidad que bien revelaba la iniciación, no ya sólo del autor en tales lides, sino de un género recién nacido. Por ello no es difícil encontrar inconsistencias en los caracteres o en las situaciones, sobradamente compensadas con la suma de bellezas que jalonan el drama. Larra, en los artículos que publicó en *El Español*, y que, no obstante responder a circunstancias de momento, conserva su exactitud fundamental, hacía notar las dos pasiones que juegan en el drama (el amor, personificado en doña Leonor, y la venganza, representada por Azucena), y decía: «Estas dos acciones dramáticas, no menos interesante, no menos terrible una que otra, se hallan, a pesar de la publicidad, tan perfectamente enclavijadas, tan dependientes entre sí, que fuera difícil separarlas sin recíproco perjuicio; y en el teatro sólo así daremos carta blanca a los mismos defectos».

Ciertos rasgos determinantes de las situaciones — la orden que don Nuño, con menosprecio de su oficio de Justicia de Aragón, da para raptar a Leonor; la siniestra conducta de la vengativa gitana; la entrada de Manrique en el convento, previa la inevitable serenata; la espantosa resolución de Leonor al tomar un veneno y bajo sus efectos ofrecer su amor a don Nuño; la misma partida del trovador para el suplicio —, son propiamente, no ya episodios o incidentes ocasionales, sino recursos inequívocos de escuela, sin los cuales la marcha general de la trama no hubiera producido los efectos apetecidos. No tiene ciertamente *El Trovador* base histórica ni arqueológica, ni recuerda las comedias de capa y espada de Lope y Calderón; pero ni García Gutiérrez se lo propuso, ni ello era

necesario para su intento. Ya sabemos hasta qué punto alcanzaba la verdad de las reconstrucciones románticas.

Suerte muy distinta a la de García Gutiérrez cupo a otro autor joven, José María Díaz, con su primera obra, *Elvira de Albornoz*, estrenada el 23 de mayo del mismo año. Romántico era también el drama, con sus amores culpables, sus lances sangrientos y su correspondiente suicidio al final; pero la sencillez y poca novedad de la trama, juntamente con las inexperiencias de autor novel, redujeron el éxito a la simple benevolencia. En obras posteriores, Díaz se había de distinguir por la soltura en la versificación y en el diálogo.

El día 8 de junio se estrenó el *Aben Humeya*, de Martínez de la Rosa, representado ya en francés seis años antes en el Teatro de la Porte Saint Martin, de París. Un poco rezagada resultaba, por tanto, la obra, pues ya tenía puntos de comparación como *Don Álvaro* y *El Trovador*. El efecto que produjo fué por ello menor.

El *Aben Humeya* está en prosa; una prosa elegante, suelta, aunque a veces tocada de afectación. Dice Martínez de la Rosa, y debemos creerle, que compuso primeramente su drama en francés, y luego le tradujo al español, y acaso de eso dependa su cuidado académico en el estilo. Si algún defecto se puede señalar al *Aben Humeya*, es que está *demasiado bien*, es decir, que salvo en algunas escenas y situaciones —la partida de Aben Humeya con los suyos a la guerra, la muerte de Muley Carime, la escena del desenlace —, carece de la fibra y del calor propios de las creaciones espontáneas, y que son los que las animan y vivifican. Martínez de la Rosa, para llevar a su drama los oportunos episodios de la sublevación de los moriscos, se documentó atentamente en las obras de Hurtado de Mendoza y de Mármol Carvajal, si bien, para mejorar los efectos dramáticos, altera algunos sucesos e imagina otros. Muy modificadas están las circunstancias que rodean el asesinato de Aben Humeya, sin que para nada intervenga Diego Alguacil con los turcos, ni los dos hombres que ahogan al caudillo de los moriscos. No menos fantasía hay en lo relativo al trágico fin de Muley Carime. Todas las figuras del drama, por lo demás, están grandemente poetizadas.

El día 19 de enero de 1837 se estrenó *Los Amantes de Teruel*. Nuevo y legítimo triunfo del drama romántico, y nuevo entusiasmo de los incondicionales de la escuela [6].

También publicó Larra en *El Español* un artículo para juzgar *Los Amantes de Teruel;* y es a tal punto acertado, no obstante su concisión, que nada sustancial puede agregarse. Todo cuanto a él se añada serán apreciaciones sobre la mayor o menor lógica que conduce algunas situaciones o episodios; y claro es que ni la fábula dramática exige en este punto un rigor absoluto, ni en la realidad misma los sucesos toman siempre la dirección que pudiera preverse. El mismo Hartzenbusch, no obstante, reconoció la exactitud de algunas de las observaciones que se le hicieron, y al refundir por dos veces su obra (la edición original es de 1837; el segundo texto de 1849, y el tercero, de 1886), hizo radicales modificaciones, a más de reducir los cinco actos a cuatro, y de poner en verso casi todas las escenas que estaban en prosa. Cambió también algunos nombres, como el de Zeangir en Osmín, y el de Mari-Gómez en Teresa. No es necesario un examen comparativo de los tres textos, ni ello conduciría a nada, como no fuera a precisar escateramente la forma en que Hartzenbusch fué reformando plan, escenas, versos y pensamientos. Baste decir que el último texto es muy superior a los otros.

Y claro es que el drama de Hartzenbusch había de aventajar con mucho a las comedias sobre el mismo asunto de Rey de Artieda, Pérez de Montalván y Tirso, que él conoció, así como el poema de Juan Yagüe de Salas. A la tradición por todos ellos admitida agregó Hartzenbusch un hecho trascendental, y es el

de poner en manos de don Rodrigo de Azagra las cartas del templario catalán Roger de Lizana, que demostraban la infidelidad de doña Margarita, madre de Isabel; hábil y poderoso recurso dramático, pues sin él sería inexplicable que la joven condescendiera en dar la mano a don Rodrigo. Esto, sin embargo, no pareció bien a algunos, y don Esteban Gabarda, en su curiosa *Historia de los Amantes de Teruel* (1842), llegó a decir que «el moderno autor del drama de *Los Amantes*, mancillando sin necesidad la memoria de una familia ilustre, y ofendiendo a la moral de un pueblo religioso, hase permitido la licencia de hacer adúltera a la honrada madre de Isabel». Hartzenbusch, en el periódico *El Laberinto*, se justificó debidamente de la imputación.

Los Amantes de Teruel cierra el broche de esos tres preciados dramas en que culmina el teatro romántico español. *Don Álvaro* es el alarde de un poeta culto que, ilusionado con los ejemplos del teatro francés, concibe la idea de traer al nuestro el drama romántico, pero no como mera imitación, sino con carácter, sentimiento y ambiente españoles. *El Trovador* es la fantasía novelesca de un soñador que, un poco al azar, y sin más guía que la de su imaginación, bucea en la leyenda de una Edad Media caballeresca y tenebrosa. En *Los Amantes de Teruel* se ve ya al literato que traza y realiza una obra meditada, en que se completan lo cuidadoso del plan y el hábil estudio de los efectos, con las galas del poeta.

Pero vino *El Paje*, de García Gutiérrez (22 de mayo), y no solamente pudieron poner el grito en el cielo los enemigos del romanticismo, sino que el autor de *El Trovador* vió velada su primitiva y brillante aureola. Realmente, *El Paje* es una de las obras más repelentes del teatro romántico. Ferrando, el paje, se enamora de su señora doña Blanca, casada con el conde de Niebla. Antes de su matrimonio, doña Blanca había tenido un hijo con don Rodrigo de Vargas. Éste aparece inopinadamente, y propone a su amante la fuga; pero ella, antes de huir, hace que Ferrando asesine al conde. Penetra el paje en el aposento de doña Blanca; desesperado por no alcanzar su amor, apura un veneno, y antes de morir sabe que doña Blanca es su madre; en tanto que don Rodrigo, entrando en aquel momento, maldice a la causante de tantas desdichas.

Puede decirse que *El Paje* fué en España el último drama del romanticismo agudo. El mismo García Gutiérrez, en *El Rey Monje* (1837), drama histórico — digámoslo así, aunque de ello tiene muy poco —, supo ya verse libre de asesinatos, envenenamientos y suicidios.

La crítica comenzó a defender la idea de que nuestro romanticismo debía alejarse del francés y cifrarse principalmente en el drama histórico, renovando la vena poética de Lope, Calderón y Moreto. Así, por ejemplo, en julio de 1837 hablaba el *Observatorio Pintoresco* de «la escuela moderna, que imitando a la nuestra del siglo XVII, pero no copiándola servilmente, forma y asimila a nuestra época las creaciones de aquel tiempo... Mengua y mancilla fué de España — añadía — el mendigar entre los extraños lo que tan abundante y libremente brotaba entre nosotros. Buscando modelos antipáticos a nuestras costumbres, a nuestra sociedad, a nuestra idiosincrasia, sólo conseguimos embotar nuestro talento, cortar las alas al genio, cargarle de trabas y cadenas... Ya se acabó ese tiempo: la lozanía y la originalidad de nuestros jóvenes poetas ha encontrado el camino, y ya hemos obtenido un teatro nacional, un teatro que simpatiza con nuestro carácter y que reúne en sí la belleza y la originalidad que nos distingue de los demás pueblos de Europa».

Por desgracia, esto fué sólo una ilusión. Los autores españoles dejaron de manejar, es verdad, las pasiones malsanas y criminales, y dirigieron sus principales actividades al género histórico; pero en vez de limitarse a engalanar sencillamente los asuntos de la historia con aderezos poéticos, conservando el tono dramático de los clásicos, persiguieron la complicada intriga en los lances más

falsos, descabellados y absurdos, o bien dieron tendenciosas aplicaciones políticas de actualidad a los episodios de tiempos pasados. Subsistía el rastro de Dumas, Hugo y Delavigne, a la vez que se enmarañaban los argumentos con circunstancias novelescas y cortesanas. Pocas veces se ha adulterado la historia de modo tan descarado, ni se han atribuído más calumniosas especies a los personajes históricos. Zorrilla, en los *Recuerdos del tiempo viejo*, dice que en *Cada cual con su razón* clavó a Felipe IV «un hijo como una banderilla»; pero eso es lo menos que hacían entonces los autores de toda laya.

II. — El drama histórico a la española

Después de *El Paje*, pues, comenzó una larga serie de dramas históricos. Rompió la marcha Patricio de la Escosura, con *La Corte del Buen Retiro* [7]. Como todos los dramas de este autor, es deslavazado y medianamente versificado. Tiene por asunto los supuestos amores entre la reina Isabel de Borbón y el conde de Villamediana, que Escosura amaña a su capricho. Para Escosura — menos mal —, la reina es inocente, y un bufón, de ella también enamorado, es quien prepara la venganza, y el monarca la consuma en forma bien innoble. Villamediana cae muerto en una galería de palacio, bajo la daga de un ballestero. En *La Corte del Buen Retiro* vemos desfilar a Calderón, a Góngora, a Quevedo, a Velázquez, tal como a Escosura plugo pintarlos.

Poco después estrenó Escosura el drama *Bárbara de Blonberg*, basado en los amores de Carlos V en Ratisbona, de los cuales nació don Juan de Austria. Para Escosura, éste no es hijo de la Blonberg, sino de cierta dama llamada doña Blanca, si bien aquélla, en aras de la amistad, no vacila en declararse madre del bastardo, a trueque de causar la desesperación de su amado Roberto, que sólo a última hora, cuando se halla bajo los efectos de un veneno, se entera de la verdad. Quiso hacer esta vez Escosura un drama claramente romántico, aunque sin grandes exageraciones.

A seguida se estrenó *Doña María de Molina*, drama de don Mariano Roca de Togores. No quiso exponerse el futuro marqués de Molins a que le tacharan de inexactitud histórica, y al imprimir su drama le acompañó de abundantes y eruditas notas justificativas. La obra está versificada con esmero — tiene también algunas escenas en prosa —, pero su desarrollo es lento y pesado, y, en punto a interés, queda muy por bajo de *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina. El colorido de época, pese a la mayor o menor autoridad de los datos, es bastante deficiente. No faltó quien supusiera que, bajo los sucesos ocurridos en tiempo de la regente doña María de Molina, Roca de Togores aludía a los que estaban acaeciendo en aquellos días de la regente María Cristina de Borbón. Pero la opinión general descubrió en *Doña María de Molina* el principal mérito de ser un drama que se apartaba del romanticismo francés para seguir la tradición española [8].

Otra cosa fué *Fray Luis de León, o el siglo y el claustro*, del poeta granadino, también novel, José de Castro y Orozco (1808-1869), y estrenado en el mismo año 1837. La obra no gustó, ni podía gustar, dada la absurda falsificación biográfica en que se basaba. El protagonista, Luis Ponce de León, galán noble y valiente, se prenda de una dama, y después de herir al padre, que se opone a los amores, huye a Salamanca y se acoge al claustro, donde viene a ser fray Luis de León. Hasta el venerable don Alberto Lista tuvo que dolerse en uno de sus artículos de que con una figura como la del autor de *Noche serena* se cometieran tales tropelías.

Tan ruidoso como inmerecido, ya que no inexplicable, fué el triunfo alcanzado por el *Carlos Segundo el Hechizado* (1837), de don Antonio Gil y Zárate [9].

Pocas veces se ha explotado la pasión política ni se ha halagado el gusto del vulgo con tanta oportunidad y destreza como lo hizo en este drama Gil y Zárate. Absurda del principio al fin es la invención de *Carlos Segundo el Hechizado*. No se contentó Gil y Zárate con menos de adjudicar al desdichado monarca una hija bastarda, Inés, y hacer que la infeliz, víctima de la maldad, sea condenada a morir en las hogueras inquisitoriales. No ya sólo el protagonista, fray Froilán Díaz, — remedo, como desde luego se advirtió, del Claudio Frollo de *Nuestra Señora de París* —, sino el propio Carlos II, están tratados con absoluto oprobio. Escenas atentatorias a la más elemental verosimilitud y aun al mero convencionalismo teatral, se hallan a cada paso. Reconozcamos, sin embargo, que Gil y Zárate era un perfecto *hombre de teatro*, y que en esta obra, como en otras, sabe despertar el interés, preparar las situaciones y los efectismos, desenvolver mañosamente la acción y manejar los personajes con desenvoltura, aun siendo tan numerosos como los de *Carlos Segundo el Hechizado*. Explícase, pues, que la masa del público se enardeciera a sus estímulos, y aun llegase a pedir clamorosamente que se repitiera infinitas veces la escena final del *Carlos Segundo*, sólo para que Florencio diese muerte otras tantas al infame fray Froilán. Para ello no era obstáculo la versificación, en verdad ripiosa, aunque no tanto como Martínez Villergas, implacable enemigo de Gil y Zárate, sostuvo reiteradamente. No manejaba del todo mal el romance, y en las demás ocasiones salía del paso con el mayor desenfado. Villergas *rebuscó* para sus chacotas la peor redondilla del Carlos Segundo, verdaderamente peregrina, y es aquella que dice:

— Con estas cosas me ofusco,
¡Chocolate!
— Sí, en verdad.
— ¡Que encierre tanta maldad
un poco de soconusco!

Carlos Segundo el Hechizado fué un paso atrás, y no había de ser el último, hacia los peores ejemplos de Hugo y Dumas. De todos modos, como se habrá podido advertir, el año teatral de 1837 se cerró con el dominio del drama histórico a la española, mejor o peor entendido.

Aunque en los años subsiguientes la producción de dramas históricos, y aun la general del teatro, fué escasa, ni aquel género sufrió interrupción ni había de sufrirla en mucho tiempo, bien que compartiendo el favor público con otra clase de obras. Sus principales representantes fueron Hartzenbusch, García Gutiérrez y Zorrilla.

Hartzenbusch, después de *Los Amantes de Teruel*, dió al teatro *Doña Mencía* (1838), en que aun no soltaba las ataduras del romanticismo extremoso. Como que es una especie de *Carlos Segundo el Hechizado*, más delicada y menos espeluznante, mejor versificada, por supuesto, pero en cambio más confusa e inhábil en su acción, y de interés infinitamente menor, no obstante el deliberado propósito de complicar la intriga con hechos extraordinarios e inesperados. Después, y sin que dejase de cultivar otros géneros dramáticos, Hartzenbusch entró en el drama histórico con *Alfonso el Casto* (1841), con *La jura en Santa Gadea* (1845) y con *La madre de Pelayo* (1846). Son obras en que al elemento histórico que sirve de fondo, de vez en cuando alterado, según el propio Hartzenbusch indicó en algunas notas, sigue un poco premiosamente la fábula, sin que baste a evitar este defecto, como respecto a *Doña Mencía* queda dicho, la acumulación de sucesos varios. Es *La jura en Santa Gadea*, con gran diferencia, el mejor de estos dramas, y el que responde más exactamente al concepto del género. Aunque, de acuerdo con el título, el hecho conductor de la acción es el juramento que el Cid obligó a prestar a don Alfonso, en la iglesia de Santa Gadea de Burgos, de no haber tomado parte en la muerte de su hermano don Sancho, Hartzenbusch hizo depender de ese juramento el enlace del héroe con doña Jimena, lo cual le

permitió imaginar lances y episodios de gran interés. Rodrigo, sin perder nada de su proverbial valor, y pronto a demostrarle cuando el caso llega — como en su desafío con el infame Gonzalo Ansúrez —, está abierto a las más delicadas emociones. Verdad es que Hartzenbusch siempre procuró dotar a sus héroes de nobles cualidades, y así vemos que en *Don Alfonso el Casto* este mismo monarca, no obstante la pasión malsana que le ofusca, sabe dominarla y llegar a los mayores sacrificios. Con *La jura en Santa Gadea* Hartzenbusch mostró exactamente el camino que era necesario seguir si se trataba de dar formas nuevas a la comedia de Lope de Vega y de Guillén de Castro, y de conservar el ambiente serenamente romántico de nuestra poesía legendaria.

Grandes semejanzas con Hartzenbusch guarda en este punto García Gutiérrez. Ambos tuvieron la desgracia — digámoslo así — de que las obras que les abrieron en plena juventud las puertas de la fama, fueran también las mejores de toda su producción dramática, con lo cual, ya que no se creyera en un acierto fortuito, se les escatimó cada vez más el aplauso. Al igual que Hartzenbusch, y como la intriga folletinesca le había dado buen resultado en *El Trovador*, persiguió García Gutiérrez la complicación de argumentos en sus obras sucesivas, salvo algunas de tan extrema sencillez como *El premio del vencedor* y *Las bodas de Doña Sancha*. Supera, sin embargo, a Hartzenbusch en el arte de tejer la urdimbre de acontecimientos, incidentes y situaciones, y de desenlazarla adecuadamente. Aventájale igualmente en la espontaneidad del diálogo y la versificación, que por ello abundan más en incorrecciones y descuidos. Gran versificador, lo es un poco a *la buena de Dios*, en tanto que Hartzenbusch, y Zorrilla mismo, con toda su fogosidad, dan más parte a la reflexión y el artificio. Cierto es que a medida que avanzó en su producción dramática, también García Gutiérrez procuró hacer lo mismo.

Simón Bocanegra (1843), *Venganza catalana* (1864) y *Juan Lorenzo* (1865), son, con *El Trovador*, los mejores dramas de García Gutiérrez. El primero ofrece ante todo la figura del protagonista, el marino genovés Simón Bocanegra, en quien supo García Gutiérrez crear un carácter vigoroso, tan indiferente a los triunfos y las adulaciones como sensible al amor de padre. Diestramente trazados, aunque con alguna exageración en los rasgos, como solía hacerlo García Gutiérrez, están también los de Paolo, maestro en las artes del engaño y la traición, y la dulcísima Susana. *Venganza catalana* se basa, claro es, en los hechos de Roger de Flor en el imperio bizantino, perfectísimamente utilizados para los fines dramáticos. La clave del conflicto, aparte de los acontecimientos propiamente históricos, está en la profunda envidia de Miguel Paleólogo y el rencor de Gircón, jefe de los alanos, en pugna con el valor de Roger y la solicitud con que velan por él María, su esposa, noble y abnegada, Irene, hija adoptiva de Gircón, que le ama sin esperanza, y aun el mismo Alejo, que sabe vencer los impulsos de una pasión muy arraigada. La catástrofe, sin embargo, sobreviene, y es la misma María quien, por tremenda fatalidad, lleva a Roger al festín donde ha de caer bajo el puñal de Gircón. *Juan Lorenzo*, que era, a juicio del propio García Gutiérrez, la mejor de sus obras, está, sin embargo, por bajo de las citadas. Alrededor de Juan Lorenzo, jefe de las germanías de Valencia, el poeta ha imaginado una historia de amor mezclada con los sucesos políticos, no falta de situaciones emotivas.

Zorrilla dió otro carácter al drama histórico a la española. No tiene Zorrilla, es cierto, unos *Amantes de Teruel* ni un *Trovador;* pero en varios de sus dramas fijó y definió lo que en aquellos autores era aún vago e indeciso. Con todo su desenfreno imaginativo, supo dar formas más regulares a la ficción dramática, no ya en sus primeras imitaciones del teatro antiguo — *Más vale llegar a tiempo que rondar un año* (1839), *Ganar perdiendo* (1839), *Cada cual con su razón* (1839) —, sino en sus obras maestras, *El Zapatero y el Rey* (1840-1842), *El eco del torrente*

(1842), *Sancho García* (1842), *Don Juan Tenorio* (1844), *Traidor, inconfeso y mártir* (1849). Todas ellas tienen ecos de leyenda, y por ello guardan más el sabor de la tradición nacional. Hasta sus mismos recitados declamatorios, hasta sus arranques líricos, son como formas modernas del clásico estilo teatral [10].

Por eso sus dramas más característicos son los arriba citados, en que esos elementos se dan totalmente desenvueltos. Son los mismos que utilizaron Lope y Calderón, pero más dramatizados. Aquéllos presentan los caracteres desnudos y escuetos, tal como pueden mostrarse en sus impulsos naturales e instintivos. Zorrilla les da mayor consistencia psicológica, encadena habilidosamente los hechos y los presenta tras un velo tupido, que descorre en el momento oportuno. Es el mismo fondo de la tradición y la leyenda, pero embellecido con los recursos que puede proporcionar la más depurada sensibilidad de un poeta moderno. Nuestros dramáticos del siglo de oro ofrecían los hechos históricos o legendarios tal como se los figuraban, aspirando a reflejar la rudeza de pasadas costumbres y sin pararse en anacronismos ni impropiedades. Zorrilla — y lo mismo García Gutiérrez y Hartzenbusch —, los rodean del aparato artístico necesario para que sean mayores el interés y el agrado.

Independientemente del suceso histórico o anecdótico que utiliza en cada una de sus obras, Zorrilla agrega siempre de su invención una intriga íntimamente unida a aquél. Esta intriga es por lo general muy complicada, a veces hasta confusa, porque en su deseo de tener pendiente de continuo la atención del espectador, siempre deja suelto un cabo que sirva para anudar otro u otros. El mismo confiesa que al escribir *Traidor, inconfeso y mártir*, llegó un momento en que de tal modo enredó las cosas, que no supo cómo salir del atolladero.

En esa fábula que Zorrilla imagina, hay siempre, para más eficacia, un personaje misterioso, de astucia y poder verdaderamente extraordinarios, y que es el que posee la clave del conflicto. Es también obligada la existencia de un pliego que aquel personaje, u otro de los del drama, guarda cuidadosamente, y que contiene acusaciones definitivas contra algún malvado, o revela secretos que hacen cambiar totalmente la marcha de los acontecimientos y el pensamiento de quienes en ellos intervienen. Escenas de gran efecto, y casi siempre reiteradas por Zorrilla, son aquellas en que pone frente a frente al aludido personaje, que representa la justicia y el derecho, y a su enemigo, diestro en la perversidad y el crimen. Y es de notar que aun este último, en semejantes pugnas, se muestra altivo y orgulloso y se jacta de sus hazañas, sin humillarse ante quien ya le tiene vencido. Perece, pero con grandeza.

Para contribuir a ese aire de misterio que envuelve sus dramas, procura también Zorrilla introducir en ellos algún mago o nigromante, con preferencia moro, que con sus conjuros toma parte activa en las maquinaciones de los personajes. Ello, por otra parte, es muy corriente en el drama romántico.

En *Traidor, inconfeso y mártir* — que es innegablemente la obra maestra de Zorrilla —, el misterio se conserva a través de toda la obra por medio del protagonista, Gabriel de Espinosa. Aunque en varias ocasiones, y especialmente en sus diálogos con el alcalde Santillana y con el marqués de Tavira, Espinosa proporciona suficientes indicios para que pueda saberse que es el propio rey don Sebastián, la verdad es que solamente lo declara así en el pliego que, con un relicario, entrega al capitán César poco antes de ir al suplicio, y que no se lee hasta después de su muerte. Zorrilla, al utilizar la leyenda del pastelero de Madrigal, hizo que, en vez de ser Espinosa quien suplante al rey don Sebastián, sea éste quien se hace pasar por Espinosa; en lo cual estuvo su mayor acierto. No menos misterioso es todo lo relativo a Aurora, y en verdad un poco forzado. La historia de su origen y la forma en que don Rodrigo, su padre, se ve obligado a contraer matrimonio para reparar su falta, exceden ya de lo corriente, cuanto más la inseparable unión de Espinosa y Aurora a través de todos los peligros y

vicisitudes, sin que ella sepa quién es ni acierte más que a enamorarse rendidamente de su protector. Esto se completa con el amor de César de Santillana, hijo de don Rodrigo, a Aurora. No obstante, pese al deseo de suspender al ánimo del espectador con todos estos sucesos, el interés gira muy principalmente en torno al protagonista, que basta por sí solo para hacer de *Traidor, inconfeso y mártir* una creación imperecedera.

El Zapatero y el Rey — que, en sus dos partes, tomó Zorrilla de *El montañés Juan Pascual*, de don Juan de la Hoz y Mota —, tiene el mismo aparato. En la primera parte, el asunto determinante — la conocida tradición que refiere Ortiz de Zúñiga en los *Anales de Sevilla* — pasa muy a segundo término. Más descuellan los amores del rey con Teresa — aunque no sea fácil explicar por qué don Pedro se disfraza de soldado para enamorar a la hija de un zapatero — y las mil complicadas incidencias que surgen de la conspiración contra el monarca. Aunque Zorrilla trata de presentar al rey don Pedro como justiciero e inflexible en sus resoluciones, el carácter resulta arbitrario y no muy consecuente, cosa que acaso convenga a los efectos escénicos. La segunda parte de *El Zapatero y el Rey* combina acertadamente otra historia novelesca con la catástrofe de Montiel. Juan Pascual es aquí quien posee el manuscrito revelador del secreto en que se funda el drama, esto es, el testimonio de ser Inés la hija del bastardo don Enrique. Juan Pascual retiene a Inés en caución en espera de que don Enrique le vengue del ultraje que el rey don Pedro le infirió. La desdichada Inés aparece siempre como víctima inocente: primero, cuando Blas Pérez la cree hija de Juan Pascual; luego, cuando, ya en poder de las gentes de don Pedro, y tomada por rehenes, cae bajo la despiadada cuchilla. El sacrificio de Blas Pérez, ardientemente enamorado de Inés, y su fidelidad al rey don Pedro, son imponderables, y explican el interés que acompaña a la última parte del drama.

El acierto guió también a Zorrilla en el *Sancho García*, obra a la que él calificó de *composición trágica*, porque, en efecto, tiene cierto aire de tragedia, hasta por el romance endecasílabo en que están compuestas bastantes escenas. A la conocida leyenda del conde Sancho García de Castilla, tal como aparece en la *Crónica General*, hizo Zorrilla diferentes modificaciones, más acertadas que las que Cienfuegos y Cadalso habían introducido en sus respectivas tragedias sobre el mismo asunto. El conde no da a su madre un veneno, sino un narcótico, y a quien hace beber el tósigo es al moro Hissem. Lejos de aparecer vengativo y cruel, Sancho García muestra una abnegación extraordinaria y perdona a su madre y la reverencia. Hay aquí también el correspondiente pliego secreto y comprometedor (la carta en que la condesa anuncia a Hissem la partida de su marido, para que le dé muerte), y el moro astrólogo y hechicero con su medroso laboratorio para los conjuros.

En *El caballo del rey Don Sancho*, (1843), las adulteraciones históricas son numerosas, y la trama dramática muy desordenada. En el mismo hecho que sirve de base al drama — la acusación que don García hace a su madre por negarle el caballo de su padre Sancho el Mayor de Navarra —, hay ya la consiguiente alteración, sin la cual no hubiera sido posible ninguno de los sucesos que siguen. La fantasía del poeta, sin embargo, logra sus propósitos, y el drama tiene trozos y situaciones de mucho interés.

En otros dramas de Zorrilla, la máquina de sucesos complicados y sorprendentes se acrecienta: tales son *El molino de Guadalajara* (1843) — relativo a la venida de Pero Carrillo a Castilla, a que el canciller Ayala hace referencia en su *Crónica* del rey don Pedro —; *El alcalde Ronquillo* (1845) — verdadero logogrifo en que Zorrilla varía radicalmente la leyenda que supone a aquel famoso personaje arrancado de su sepulcro por los diablos —; *Entre clérigos y diablos, o el Encapuchado* (1870) — donde altera igualmente la historia del prebendado burgalés don Lope de Rojas, a quien convierte en una especie de fantasma. No hay que omitir,

aun tratándose de un drama en un acto, la mención de *El puñal del godo* (1843), muy distante de los anteriores por su senecillez y regularidad, y que puede calificarse de verdadero primor. De tal modo utilizó Zorrilla la memorable leyenda que pone en Portugal la muerte del último rey godo, con tal profundo sentido poético dió vida a un don Rodrigo lleno de fuerza dramática, que consiguió el supremo interés. La segunda parte que, bajo el título de *La calentura* (1847), puso Zorrilla a *El puñal del godo*, no iguala en mérito a éste, y más que por el argumento — en que reaparece la sentimental figura de Florinda —, es notable por su versificación.

Don Juan Tenorio es algo aparte. Conserva, sí, los ecos de la tradición sobre el burlador de Sevilla, pero juntamente con las sugestiones del teatro romántico, y manifiesta a las claras la existencia del *Don Juan de Marana*, de Dumas, que Zorrilla conocía. Por ello don Juan no es ya el mozo sensual y tosco de Tirso de Molina, no menos vulgar, aunque sí más descomedido, que otros de la misma laya que pueblan nuestro teatro clásico, ni es el hombre perverso y solapado de Molière, capaz de cometer todas las bajezas, sino el galán desenfadado en quien la misma disipación reviste cierta elegancia, y que lleva en su alma la dignidad y el valor de los españoles del siglo XVII, juntamente con las contradicciones y las sutilezas propias de un héroe de la escuela romántica. No tratemos aquí de dilucidar si el carácter de don Juan es más o menos lógico, ni si Zorrilla, al acordar la salvación eterna de su héroe por intercesión de doña Inés, se ajustó estrictamente a los principios del dogma, ni, en fin, otras varias cuestiones que el *Tenorio* plantea, y en las que no sería difícil hallar, como han hallado cuantos lo han hecho, razones suficientes para argumentar en pro o en contra. Lo evidente es que el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla ha logrado el asenso perdurable que le da calidad de excepcional. Conviene copiar aquí unas palabras que sobre el *Tenorio* de Zorrilla escribe el mejor conocedor de la leyenda de don Juan, Gendarme de Bevotte: «La vida intensa de la acción, el fuego y la sensibilidad del héroe, los contrastes violentos de su naturaleza, la exquisita pureza de doña Inés, cuyo candor tiene más fuerza para extirpar el vicio que todas las amenazas, la sumisión súbita de un licencioso sin escrúpulos a una virgen inocente, el simbolismo moral que se deduce de este triunfo del bien, todo da a la obra de Zorrilla un valor que le hace sin par entre los innumerables *Don Juan* del siglo XIX».

Dos tragedias escribió Zorrilla: *Sofronia* (1843) y *La copa de marfil* (1844); la primera en un acto, la segunda en tres. En *Sofronia*, sobre el asunto que su título indica, Zorrilla hace que la mujer del prefecto Publio, lejos de llegar al suicidio, caiga bajo el puñal de su marido y muera como mártir. *La copa de marfil* se refiere a la historia, por tantos autores utilizada, de Rosmunda o Rosamunda, hija del rey de los gélidos y esposa de Alboino, rey de los lombardos. La figura de la protagonista es de una imponente grandeza trágica.

Y ya que hablamos de las tragedias de Zorrilla, conviene citar aquí, por tratarse de quien se trata, la que escribió Espronceda bajo el título de *Blanca de Borbón*, aunque ni llegara a representarse, ni se imprimiera hasta 1870. Los sucesos que llevaron a la muerte de la infeliz esposa del rey don Pedro, están arreglados por Espronceda, como es natural, en la forma que estimó más adecuada para conseguir el interés dramático. El bastardo don Enrique, ardientemente enamorado de doña Blanca, hace cuanto puede por salvarla, incluso penetrar en su prisión disfrazado de ermitaño — recurso tan usual en el teatro y la leyenda — para que pueda escapar con el hábito, a lo que ella se niega. Sobresaliente delicadeza ofrece la figura de doña Blanca, y está igualmente bien trazada, aunque muy lejos de la realidad, la de doña María de Padilla. El rey don Pedro, a diferencia de lo que ocurre en otras obras de nuestro teatro, aparece inhumano y vengativo; no así su hermano don Enrique, como puede apreciarse en la escena VII del acto tercero — una de las mejores de la obra —, en que ambos

se ven frente a frente. Otro personaje, Diego García, hermano de la Padilla, enamorado también de doña Blanca, ofrece cierto relieve, y es curiosa la intervención del esclavo Abenfarax, y más todavía la de su madre «la Maga de la caverna del espectro», que claramente indican la participación romántica. Escenas notables son también la IV del acto cuarto (entrevista de doña Blanca con don Pedro) y la II del acto quinto, en que la desdichada reina, próxima al suplicio, se despide de Leonor. Innecesario será decir que la versificación de *Blanca de Borbón* — el obligado romance endecasílabo —, es totalmente perfecta y abunda en notas líricas.

Escribió Espronceda, como es sabido, una comedia y un drama en colaboración, que por ello, y por su escasa importancia, no merecen atención especial. La primera, *Ni el tío ni el sobrino* (1834), con don Antonio Ros de Olano, responde al antiguo modelo del género. El drama, *Amor venga sus agravios* (1838), en colaboración con don Eugenio Moreno López, gira en torno a la corte de Felipe IV, y a su estreno obtuvo una acogida tibia.

Otros muchos autores cultivaban el drama histórico. Pero éste, a la verdad, no mantenía siempre esa pureza que de ordinario vemos en los dramas de Hartzenbusch, García Gutiérrez y Zorrilla; dramas los de éstos que, si admitían más o menos fantasías (casi siempre *más*), ajenas a la verdad histórica, a lo menos se basaban en episodios históricos o legendarios y representaban el romanticismo atenuado y al modo español. Pero junto a ellos había otros, infinitamente menos artísticos, simples dramas o comedias de intriga cortesana, puesta casi siempre en tiempo de los Austrias, y que de históricos no tenían más que el nombre de los personajes. Otras veces el género, volviendo la vista a Francia, daba en *seudohistórico*, con absoluta arbitrariedad en la pintura de caracteres y con tendenciosas aplicaciones de orden político, según las opiniones y los gustos de cada autor. Había, por último, dramas y comedias que pudiéramos llamar simplemente *de época antigua*, porque ni los personajes ni el asunto eran históricos y se limitaban no más a contener una acción ocurrida en tiempos pasados, tomando frecuentemente como modelo las clásicas comedias *de capa y espada*.

Estas últimas comedias, y los dramas históricos a la española, fueron en un principio aplaudidos por la crítica, que veía en ellos una reacción contra los imitados de Hugo y Dumas. Sin embargo, algunos, como don José María Quadrado, vieron el peligro de volver irreflexivamente al anacrónico teatro del siglo de oro. Y otro no menos autorizado, don Salvador Bermúdez de Castro, venía a la conclusión de que el remedio estaba en la modernización de aquel teatro clásico español. «Libertar el drama antiguo — decía — de todo cuanto es incompatible con nuestras nuevas costumbres, es la gran obra que puede regenerar el teatro, enlazando los vástagos con los troncos y las tradiciones de los pasados tiempos. Modifíquese su forma cuanto se quiera: tráiganse nuevos argumentos, nuevos asuntos; pero consérvese al menos el bellísimo lenguaje, el maravilloso estilo que son los verdaderos caracteres del habla castellana».

Todas estas teorías eran excelentes; pero lejos de pasar lo que deseaba Bermúdez de Castro, ocurrió lo que temía Quadrado. Aparte de los contados dramas históricos dignos de elogio, mal se podía conseguir la restauración de nuestro teatro con medianas comedias de capa y espada o con torpes reconstrucciones de la vida y costumbres del siglo XVII.

Gil y Zárate, hagámosle justicia, fué ahora uno de los autores mejor orientados. Quiso en primer término borrar la impresión de su *Carlos Segundo* y escribió el drama *Rosmunda* (1839), representado en el Liceo. Basado en el mismo asunto que sirvió a Adisson para su ópera *Rosamond* — los amores de Enrique II de Inglaterra con la cortesana de aquel nombre, a la cual Gil y Zárate realza moralmente —, es, hablando en verdad, un excelente drama. Acogíase en él Gil y Zárate al ambiente exótico, tan grato a los románticos, al mismo tiempo que

esquivaba los casos espeluznantes, y aun dejaba oír a veces los acentos de la tragedia clásica.

Después de *Rosmunda* dió a la escena *Don Álvaro de Luna* (1840), en que trató con especial cuidado los caracteres de don Álvaro y de don Juan Pacheco; *Masaniello* (escrito en 1839, pero no representado hasta 1850) y *Un monarca y su privado* (1841). En este último siguió el género cortesano de intriga, con no mayor acierto que Escosura y otros, y atribuyó a Felipe IV y al conde-duque de Olivares una porción de desaguisados. No interrumpió los dramas históricos, bien que los alternara con obras de otra índole. A la historia patria acudió también para *El Gran Capitán* (1843), pero en *Guillermo Tell* (1843) volvió la vista a Schiller y convirtió al héroe suizo en un personaje tribunicio, enardecido a los gritos de libertad e independencia. El mejor drama histórico de Gil y Zárate es *Guzmán el Bueno* (1847). Es verdad que alteró caprichosamente la historia, haciendo que don Pedro, el hijo de Guzmán, esté en amores con doña Sol, hija de su matador el infante don Juan; pero supo con todo ello desenvolver una acción del mayor interés. Dentro del drama histórico a la española, puede *Guzmán el Bueno*, no obstante sus defectos, citarse como modelo.

Otra serie de autores, todos medianos, cultivaban el drama y la comedia históricos. Patricio de la Escosura seguía disparando ripios en *Don Jaime el Conquistador* (1838), *La Aurora de Colón* (1838) y otros posteriores. Miguel Agustín Príncipe (Caspe 1811-1863), discreto en todas las cosas, aunque en ninguna sobresaliente, hizo en *El Conde Don Julián* (1838) una especie de vindicación de la España goda ante el triunfo de las armas musulmanas, y en *Cerdán, Justicia de Aragón* (1841) puso una pequeña dosis de historia en una fábula de su invención. Gregorio Romero Larrañaga (Madrid 1815-1872), famoso entre los románticos, y hoy sólo recordado por su poesía *El de la cruz colorada*, compuso, entre otros dramas históricos, el titulado *Garcilaso de la Vega* (1840), donde urdió a su capricho la historia amorosa del poeta toledano y trató de presentar en toda su grandeza, dentro de sus alcances, la figura de Carlos V. Eusebio Asquerino (Sevilla 1822-1892), escribió bastantes dramas históricos, y en casi todos dió expansión a sus ideas políticas. Después de escribir *Doña Urraca* (1838), que no debió de representarse, dió a la escena *Gustavo Wasa* (1841), evidentemente inspirada en la tragedia de La Harpe, y en que la figura del héroe sueco está diseñada hábilmente. Siguió *La judía de Toledo* (1843), en que luchaba con el recuerdo de *La Raquel*, de García de la Huerta, todavía fresco en el público español, no obstante lo cual logró aplauso, merced especialmente a la versificación. En *Españoles sobre todo* (1844) ya dió rienda suelta a la propaganda liberal y patriótica, con tan buen éxito que años después escribió la segunda parte del mismo drama. La misma táctica siguió en otros posteriores, especialmente en *Juan de Padilla* (1846), y en tal empeño le ayudó unas veces su hermano Eduardo (Barcelona 1826-1881), — que por su cuenta también cultivó el drama histórico con alguna perseverancia —, y otras Romero Larrañaga. Era Eusebio Asquerino poeta bastante fácil, y por ello en sus dramas se advierte la abundancia de rasgos líricos.

No hay para qué mencionar los infinitos autores que, siempre con escasa fortuna, cultivaron el drama histórico. Lo fué Isidro Gil, que de ese y de otros géneros los compuso en abundancia, y arregló muchos más del francés; lo fué Ramón de Navarrete, que en una novela de Bulwer-Lytton inspiró el suyo *Don Rodrigo Calderón o la caída de un privado* (1841); lo fueron, en fin, Aureliano Fernández Guerra, Manuel Cañete y otros que hallaron luego su verdadero centro de acción en otras actividades literarias. De vez en cuando aparecía alguna obra digna de loa, como *Don Fernando de Antequera* (1847), en que Ventura de la Vega supo mantenerse, aparte algunos defectos y errores de detalle, en los límites del drama histórico.

También el duque de Rivas entró por entonces en el terreno del drama histórico. Escribió, pues, *Solaces de un prisionero o tres noches en Madrid* (1840), imitación directa de las comedias de capa y espada, con sus galanes, sus desafíos y sus citas nocturnas, pero con la audaz particularidad de que los protagonistas son Carlos V y Francisco I, juntamente metidos en aventuras amorosas; *La morisca de Alajuar* (1841), que tuvo mala acogida, pero que no por eso deja de interesar en las figuras de los protagonistas, don Fernando y la morisca María, hija ésta, según se descubre en el momento oportuno, del marqués de Caracena; *El crisol de la lealtad* (1842), que guarda semejanzas con *La crueldad por el honor*, de Alarcón, y tampoco entusiasmó al público. No de este género, sino del filosófico o fantástico, es el drama *El desengaño en un sueño*, que el duque imprimió en 1844, pero que no se representó hasta 1875. Es una especie de *Vida es sueño*, sin que falten las décimas al modo de las de Segismundo, y conducente a una conclusión por todo extremo desoladora y pesimista. En la fantástica acción que se desenvuelve, con la intervención de voces invisibles y genios infernales, viene el autor a simbolizar los afanes de la insaciable avidez humana, que busca ilusorias satisfacciones en el amor, en el poder, en la opulencia, y para alcanzarlos no titubea en llegar a la vileza y el crimen, con el solo resultado de arrastrar consigo las amarguras y los castigos. Lisardo, el protagonista, retenido en un islote del Mediterráneo por su padre el mágico Marcolán, quiere alcanzar todos aquellos ideales; su padre, deseoso de librarle de los males que habían de acarrearle, le hace sumir mediante un conjuro en un largo sueño, durante el cual se ve poseedor de cuanto deseaba y experimenta el dolor de haberlo conseguido. Al despertar, Lisardo se muestra arrepentido de sus malsanas ambiciones. El duque de Rivas, que al escribir su drama hubo de tener presente una comedia de magia, anónima, titulada *Sueños hay que lecciones son o efectos del desengaño*, acaso no intentó más que escribir una obra de espectáculo; pero a la verdad logró tan afortunada novedad, que *El desengaño en un sueño*, leído hoy, puede parecer una obra moderna.

A medida que el tiempo pasaba, y con pocas excepciones, el drama histórico relegaba a segundo término los asuntos propiamente tales y de interés pasional, para adoptar los de intriga y los de aplicación política. Estos últimos seguían el camino abierto por Gil y Zárate y Asquerino, y disponían también de las normas dadas en Francia por Scribe; caso éste en que solían reducirse a meras comedias de intriga, sin más referencias históricas que las necesarias para deducir las consecuencias de actualidad gratas al autor. Todo esto llegó ya a producir cansancio y desagrado.

III. —La tragedia

De vez en cuando aparecía todavía en los teatros algún ejemplar de tragedia clásica, al modo de Crébillon o Martínez de la Rosa, o bien con cierta tendencia a la modernización. Uno de los que más empeño pusieron en sostener el género fué José María Díaz († 1888), el colaborador de Zorrilla, que compuso primeramente *Julio César* y después *Lucio Junio Bruto* (1844), sin arredrarse por los valiosos precedentes que ambos temas tenían en el teatro clásico extranjero. La segunda es una buena tragedia. A continuación estrenó *Jefté* (1845), también notable por su versificación y por alguna de sus situaciones, pero que causó desagradable impresión en el público, a causa de las circunstancias crueles de su argumento. Es evidente que Díaz buscaba inspiración en tragedias extranjeras, pues para *Jefté* tuvo presente la de Boyer sobre el mismo asunto.

Sin hipérbole puede decirse que en esta materia no tuvo rival Gertrudis Gómez de Avellaneda [11]. Bastaran para ello tres de sus obras: *Alfonso Munio* (1844), *Saúl* (1849) y *Baltasar* (1858).

Para *Alfonso Munio* — título que luego cambió por el de *Munio Alfonso* — encontró la Avellaneda el asunto en un libro del genealogista Rodrigo Méndez Silva. No obstante el título, el principal interés de la tragedia se basa en los amores de Fronilde, hija de Alfonso Munio, con el príncipe don Sancho, hijo del emperador Alfonso. Por designio de su padre, Sancho ha de casar con la infanta doña Blanca de Navarra; por otra parte, la reina doña Berenguela, para premiar los servicios de Alfonso Munio, que ha vuelto victorioso de la guerra contra los moros, le anuncia que ha acordado la boda de Fronilde con el conde don Pedro Gutiérrez de Toledo. Por dicha para los amantes, doña Blanca renuncia al matrimonio y la reina muestra su conformidad. Don Sancho, para comunicar a Fronilde la feliz nueva, penetra en su aposento; pero Alfonso Munio los sorprende a solas, y creyendo cierta la deshonra de su hija, trata de matarla. Ella se encierra en otra habitación, mas Alfonso Munio, espada en mano, fuerza la puerta, y avanza en forma que bien se adivina cuál ha de ser el fin de la desdichada Fronilde. Esto ocurre al terminar el tercer acto, en una escena de emoción intensísima. En el cuarto acto, Alfonso Munio descubre la terrible verdad y parte de nuevo a la guerra para morir en holocausto de la patria.

Al escribir su tragedia bíblica *Saúl*, la Avellaneda conocía las tragedias de Alfieri y de Soumet. El Saúl de la poetisa cubana responde menos que el de éstos al relato bíblico, por no mostrar tan marcadamente las alternativas de melancolía, de ira y de ternura que agitaban el ánimo del hijo de Cis; pero encierra todo un carácter de hondas y violentas pasiones. De gran efecto es el desenlace, en que Saúl, después de herirse con la espada, y ya agonizante, se arranca la corona y exclama:

Toma la herencia
que anhela tu ambición... Cuando la ciñas
a tu frente, ¡David!, seré vengado.
Que en ella está la maldición escrita.

No ya tragedia, sino *drama oriental*, llamó la Avellaneda a *Baltasar;* y, en efecto, no está ya compuesta en romance endecasílabo, como *Alfonso Munio* y *Saúl*, sino en variedad de metros, aunque por su fondo y desenlace sea verdadera tragedia. Es obra de mérito excepcionalísimo. En su dedicatoria a don Alfonso de Borbón, príncipe de Asturias, manifiesta la Avellaneda el pensamiento que había tratado de desenvolver. «Elda y Rubén — escribe, entre otras cosas —, representan en este pequeño cuadro los dos seres más débiles y abyectos de la sociedad antigua: la mujer y el esclavo, rehabilitados sólo por el Cristianismo. En aquellos dos seres encuentra, sin embargo, el déspota oriental el límite invencible de su poder tiránico. Baltasar, el alma devorada por el hastío de la vida entre todos los goces materiales y todas las pompas de la vanidad mundana; el alma sin Dios, que no se satisface con recibir de la tierra las adoraciones que ella le niega al cielo; el alma soberbia, que se imagina sin semejante entre los hombres, encuentra en la mujer y en el siervo la primera revelación de la dignidad humana y de la pequeñez de las potestades terrestres». Parece probable que la lectura de *Sardanapalo*, de lord Byron, sugiriera a la Avellaneda la idea de su drama; pero entre uno y otro no hay verdadera semejanza. Aunque indudablemente utilizó como fuente histórica las *Profecías* de Daniel, muy poco aprovechó de ellas, y casi todos los personajes y episodios son invención suya; Baltasar es en el drama un personaje de extraordinario vigor dramático, que lucha entre sus deseos insatisfechos y su despótica condición. Frustrada su pasión hacia Elda, abandona a la infortunada joven a las iras del populacho. Sin embargo — y así lo advierte con razón la Avellaneda —, Baltasar no es un ser de repugnante odiosidad y oye al fin la voz del arrepentimiento. Cuando ve aparecer en letras de fuego el *Mane*, *Thecel*, *Phares*, interroga a los magos sobre su significado; y conducido Daniel a su presencia, oye de su boca que el fin de su corona y de su

orgullo está próximo. Gritos de espanto anuncian la llegada de Ciro con sus tropas; Baltasar, vistiéndose la armadura, sale a su encuentro, y poco después los suyos le traen moribundo.

Pero lo principal en este drama y en las dos tragedias citadas, es la jugosidad de la forma, bien alejada de la rigidez usual en la tragedia clasicista, y la naturalidad, llena de poesía, con que los hechos se eslabonan y desarrollan. En todo hay frescura y movimiento: en la acción, en el estilo, y, por de contado, en la versificación, superior a la de casi todos los dramáticos de la época.

Sin carecer de mérito, ni mucho menos, no llegan al de las citadas otras dos tragedias o dramas trágicos de la Avellaneda, *El Príncipe de Viana* (1844) y *Egilona* (1846), ni otros varios dramas y comedias que escribió.

Otro colaborador de Zorrilla, don José Heriberto García de Quevedo [12], escribió también tragedias; pero bien poco dignas de mención. Sin llegar al extremo que pretende don Calixto Oyuela, para quien los versos de García de Quevedo son tan malos que lo mejor que se puede hacer es no leerlos, alcanzó, en efecto, poquísima altura como poeta. Suele citarse como la mejor de sus obras dramáticas el drama trágico *Isabel de Médicis*, inspirado en la narración de Guerazzi *Isabella Orsini*, y en el que vemos al duque de Braciano disfrazarse de sacerdote para confesar a su mujer y enterarse de sus ilícitos amores con Troilo; tras de lo cual, muerto el seductor a manos de Delio — que también ama a Isabel —, ésta rechaza el perdón de su esposo y cae muerta repentinamente.

El género atrajo también a don Víctor Balaguer, cuya principal producción literaria está en las obras catalanas. Sus tragedias, traducidas luego al castellano, no son propiamente tales, dada su corta extensión y su particular forma, sino cuadritos trágicos de suma delicadeza.

LA COMEDIA POLÍTICO-MORAL. — OTRAS OBRAS

I. — La comedia político-moral

En virtud de las causas expuestas, el drama histórico-político, o la comedia más bien, tomó una tendencia de aplicación moral, a la vez que se hizo más artificiosa. *El arte de conspirar* y *El vaso de agua*, de Scribe, influyeron sin duda en esta nueva dirección; pero ya algunos de nuestros autores la iban también preparando. *El arte de conspirar*, que tradujo Larra bajo el seudónimo-anagrama *Ramón Arriola*, habíase estrenado en enero de 1835, y *El vaso de agua*, puesto en español por Gil y Zárate, en mayo de 1841. Un poco de esos ejemplos, y otro poco de los pasos dados por la comedia cortesana de intriga, resultó la comedia político-moral, que tuvo su auténtica aparición y su triunfo en *La rueda de la Fortuna* (1843), de Rodríguez Rubí [13].

Tomás Rodríguez Rubí era ya muy conocido en el campo literario. Sus *Poesías andaluzas*, que había comenzado a publicar en el *Semanario Pintoresco Español* y coleccionado en 1841, le habían dado fama de pintor de costumbres; aunque, a decir verdad, ya en ellas se mostraba el versificador vulgar y defectuoso, y sus pinturas eran más bien cuatro brochazos abigarrados. Llevó estos mismos cuadros al teatro, donde le salieron imitadores de no mayor finura artística. Imitó luego, muy a distancia, claro es, la comedia de Bretón de los Herreros, y abocó por último al teatro histórico.

La rueda de la Fortuna no era ya el drama histórico episódico, ni la reconstrucción de cuadros de época, ni simplemente el desarrollo de una intriga entre

supuestos personajes de otros siglos. Era una ficción seudohistórica con moraleja, y envuelta en el ambiente de las esferas elevadas. Con todos sus defectos, superaba a las antes citadas comedias de Scribe y a otras muchas del mismo género que triunfaron en los escenarios franceses y pasaron luego a los españoles. A los méritos del autor dramático nos referimos, no a los del poeta, que son siempre escasos en Rubí.

Los dos primeros actos de *La rueda de la Fortuna* están llevados con maestría, dentro de su sencillez. Admitida la falsedad histórica con que el autor retrata al protagonista, Zenón — esto es, el futuro marqués de la Ensenada —, despiertan vivo interés las escenas en el pueblo riojano, con la presencia del desterrado Fajardo y su hija Clara, y la simultánea llegada del recién doctorado Somodevilla y del conde del Valle, que viene a frustrar un idilio amoroso. El resto de la obra decae considerablemente. Los manejos de los embajadores de Francia e Inglaterra, las rivalidades amorosas entre Clara y la marquesa, la postergación política de don Diego, sin hablar de otras cosas secundarias, como la burda intervención del labriego Mauricio, padre del protagonista, apenas tienen importancia dramática. Ni aun la feliz terminación de los amores entre Ensenada y Clara, mediante la generosa conducta de la marquesa, basta a sostener debidamente el nivel de la acción.

Aspiraba *La rueda de la Fortuna* a presentar el oculto artificio de la intriga política y cortesana, con intervención de los encumbrados personajes que hacen al caso, magnates, diplomáticos y palaciegos. La fortuna, venía a deducir, es tan variable, que ni los favorecidos por ella, ni los que de ella están más cerca, deben fiar en sus favores.

No faltan en *La rueda de la Fortuna*, como no faltaron en *Le Verre d'eau* y en *Bertrand ou l'Art de conspirer*, las alusiones políticas de actualidad, y ellas contribuyeron no poco al feliz éxito de la obra. Referíanse principalmente a la caída del general Espartero, y actitud del general Serrano y del Ministerio López en sus relaciones con Francia e Inglaterra. Con ellos también rezaban las volubilidades de la rueda de la Fortuna.

Para fortuna, realmente, la que alcanzó esta comedia de Rubí, que dió forma a un género preferido en lo sucesivo por el público. La comedia bretoniana, los dramas históricos y otras manifestaciones escénicas, sufrieron un rudo golpe. Algunos autores siguieron las huellas de Rubí, y otros, que no quisieron torcer su rumbo, abstuviéronse de escribir para el teatro.

Y, sin embargo, la crítica serena reconoció al cabo la falsedad del género y la culpa que tuvo su largo predominio de que nuestro teatro no avanzara. Don Manuel Cañete dedicó años después al asunto un extenso estudio, cuyas conclusiones no podían ser más contrarias a la escuela de Rubí. Decía en él que nuestro teatro, ecléctico y comprensivo a raíz del romanticismo, había perdido luego en intensidad, porque «se hace intrigante y cortesano, abandona la vía de la espontaneidad y de la grandeza», y de este modo «principia a entronizar sobre la inspiración la manera, sobre la profundidad el tacto, sobre el talento enérgico de crear el talento de entretener».

Los gustos del público, en efecto, variaron totalmente. Los autores más celebrados hasta entonces sufrieron grave quebranto, especialmente Bretón de los Herreros, ya muy perseguido por la envidia, y que a la postre, después de varios titubeos, resolvió dar al teatro *¿Quién es ella?*, para demostrar que era capaz de combatir en todos los terrenos.

En 1845, y después de alguna otra obra de poca trascendencia, Rubí dió al teatro la segunda parte de *La rueda de la Fortuna*, con excelente éxito también, aun siendo muy inferior a la primera. Siguen en ella las intrigas cortesanas y diplomáticas, a tono con las palabras puestas en boca del embajador de Inglaterra, Mr. Keen.

Ser quiere la Gran Bretaña
o estrecha amiga de España
o su implacable enemiga.

Siguen las intromisiones extemporáneas de Mauricio, padre de Ensenada, y sigue la intervención decisiva de la marquesa de Torrecuso, que desata al fin los hilos de la acción, tan oportuna y generosamente como en la primera parte, aunque sin evitar que el protagonista caiga del poder real. Y como en la política española, al estrenarse la comedia, seguían también los manejos extranjeros, y la rueda de la fortuna seguía trayendo y llevando a Espartero, Narváez, González Brabo, Prim y otros, se explican los aplausos que alcanzó Rodríguez Rubí.

Éste dió al teatro en 1846 otra comedia del mismo género, *Alberoni*, que a los pocos días de su estreno fué prohibida por la autoridad. Era realmente una comedia *de clave*, en que aparecían disimulados varios personajes del día, incluso el mismo autor, encubierto bajo el nombre de *Zamora*.

Rubí no insistió mucho en semejante género de comedia, y más bien le hizo derivar hacia el de censura política de carácter general, sin apariencias históricas. Aunque en *Bandera negra* (1844) todavía puso la acción en el siglo XVII e introdujo al ministro don Luis de Haro, fué en el fondo para desenvolver una complicada intriga amorosa. En *El arte de hacer fortuna* (1845) trazó un cuadro de costumbres políticas y sociales contemporáneas, al cual años después, con el título de *El hombre feliz* (1848), dió una segunda parte. Con *La entrada en el gran mundo* (1845), más loable por su tendencia moral que por la exactitud de sus trazos, dió un paso más en la evolución de su teatro. Y después de *La Corte de Carlos II*, drama histórico estrenado en 1846, pero escrito con anterioridad, arribó al triunfo resonante de *Borrascas del corazón* (1846), verdadero punto de partida del drama moral-sentimental.

Tenemos, pues, en Rodríguez Rubí el caso de un dramático de méritos no más que regulares, y que, sin embargo, fué durante muchos años árbitro del teatro español, y en tres ocasiones distintas marcó nuevas direcciones a nuestro arte escénico. Fué primero la comedia andaluza, que halló no pocos imitadores; fué luego la comedia seudohistórica de censura política; fué, finalmente, la comedia moral-sentimental, encaminada a sacar consecuencias edificantes en el orden familiar y social. Esto demuestra hasta qué punto pueden ser eficaces el hábil manejo de los resortes teatrales y el conocimiento de los gustos del público en cada momento.

Las comedias de intriga político-moral persistieron en nuestro teatro durante varios años. El artificio era en todas muy parecido al de *La rueda de la Fortuna*. Venía a girar en derredor de un privado sujeto a diferentes vicisitudes, y que veía contrariados sus planes, o a veces ayudados, por una dama de palacio lista y revoltosa; y de los sucesos así originados, y en que jugaban también unos amores, resultaba una conclusión de moral política más o menos importante. A la larga produjo el género dos comedias excelentes: *Don Francisco de Quevedo* (1848), de Eulogio Florentino Sanz, y *Un hombre de Estado*, (1851) de Adelardo López de Ayala.

En la primera, el favorito es el conde-duque de Olivares, y su rival la infanta Margarita de Saboya. El encargado de descubrir y castigar las maldades del conde-duque es don Francisco de Quevedo, a quien Sanz presenta como un hombre sensible, abierto a todos los estímulos nobles, y que, bajo una apariencia de ironía y despreocupación, encubre las amarguras e inquietudes de su alma. Como doña Margarita de Saboya, virreina de Portugal, es víctima de los odios del conde-duque, Quevedo se constituye en su protector, y de ello nace entre ambos un tierno amor. Al mismo tiempo, Quevedo da los pasos necesarios para demostrar que la reina Isabel, a quien se culpaba de amores con el conde de Villamediana, es inocente, y consigue, en efecto, las pruebas necesarias para ello. El monarca

se reconcilia con su esposa y hace recaer su castigo sobre el de Olivares. Como entre Quevedo y la virreina se alza la infranqueable valla de la estirpe, don Francisco se retira a su señorío de la Torre de Juan Abad y Margarita se acoge a un convento.

El Quevedo de este drama es pura figuración del autor, y la invención de sus amores con Margarita de Saboya raya en lo absurdo; y, sin embargo, tal relieve y tan vigorosa personalidad tiene el protagonista, y de tal modo contribuyen todos los personajes al interés de la acción, que el *Don Francisco de Quevedo* de Eulogio Florentino Sanz puede considerarse, desde el punto de vista estrictamente dramático y teatral, como una de las mejores obras de su tiempo [14].

En *Un hombre de Estado*, el favorito es don Rodrigo Calderón y sus aliadas doña Matilde de Sandoval y doña Inés de Vargas. En cuanto a la intención moral del drama, bien clara está en las palabras de Ayala *Al lector:* «Todos los hombres desean ser grandes y felices; pero todos buscan esta grandeza y esta felicidad en las circunstancias exteriores, es decir, procurándose aplausos, fortuna y elevados puestos. A muy pocos se les ha ocurrido buscarlas donde exclusivamente se encuentran: en el fondo del corazón, venciendo las pasiones y equilibrando los deseos con los medios de satisfacerlos, sin comprometer la tranquilidad. Don Rodrigo Calderón, agitado de estos dos grandes deseos, recorre toda la escala social: nunca tiene el corazón tranquilo; nunca, por lo tanto, logra satisfacerlos. Llega el momento de su prisión; el pueblo le llora; sus enemigos le perdonan; la mujer a quien ama, le hace las últimas protestas de amor; la penitencia y el suplicio le aseguran el perdón divino; siente tranquila su conciencia; goza de paz interior; y el que en ningún puesto de la sociedad se había sentido grande y feliz, encuentra esa grandeza y esa felicidad en el centro de una prisión y al frente de un cadalso».

No obstante sus ambiciones y los medios de que se vale para satisfacerlas, el don Rodrigo Calderón de *Un hombre de Estado* no despierta la antipatía, sino más bien la compasión. Para empujarle en la senda extraviada o para apartarle de ella, don Rodrigo tiene de un lado a doña Inés, del otro a Matilde. Esta última es una figura delicadísima. Aunque López de Ayala sólo tenía veinte años cuando compuso este drama, muestra ya dos excelencias que habían de distinguirle siempre: la expresión acendrada de los sentimientos íntimos y la transparencia de versificación [15].

A parecida orientación obedece *¿Quién es ella?*, de Bretón de los Herreros; pero éste prescinde de todo problema político, y en consecuencia del *ministro responsable*, para atenerse a la intriga amorosa, en que tan importante papel juega el monarca. La única conclusión que se deduce es la contenida en las famosas quintillas finales, puestas en boca de Quevedo:

A la evidencia me rindo
y en la justicia me fundo.
La mujer, lo juro al Pindo,
es lo más grato y más lindo
que Dios crió en este mundo.

II. — Otras obras

Aunque disminuyeran en número, no habían desaparecido, ni habían de desaparecer en muchos años, los dramas históricos. Uno de los que le prefirieron fué don Manuel Fernández y González, el tumultuoso novelista, que escribió para el teatro más de veinte obras, casi en totalidad dramas históricos. El mejor de todos ellos es indudablemente *Cid Rodrigo de Vivar* (1848). El Cid de Fernández y González es ardiente y fogoso, y lo demuestra simultáneamente en sus amores

a la patria, a su padre y a doña Jimena. Conserva Fernández y González los elementos de la traducción, y especialmente los que halló en Guillén de Castro. Doña Jimena — acaso la figura mejor conseguida —, sabedora del ultraje inferido al padre de Rodrigo, excita a éste a tomar venganza del ofensor, ignorando que lo es su propio padre; y cuando encuentra a éste moribundo, prorrumpe en maldiciones contra el matador. A bien que, para facilitar la solución del conflicto, hace el autor que el conde Lozano, antes de acudir al desafío con Rodrigo, escriba en un pliego el perdón de su contrario, caso de ser muerto por él, y, ya próximo a espirar, autoriza el matrimonio de Rodrigo y Jimena. Como no podría admitir Fernández y González que su Cid se quedase atrás a ninguno en lo impetuoso y vehemente, pone en su boca las palabras más hiperbólicas; y así, por ejemplo, cuando su padre le refiere la ofensa de que ha sido objeto, y le somete a prueba, no ya simplemente le dice, como el de Guillén de Castro, «si no fuérades mi padre | diéraos una bofetada», sino que exclama:

Si tal me contara
otro, y mi padre no fuera,
aunque Dios le protegiera
la existencia le arrancara.

Fueron celebradísimos los versos del alegato que el héroe, con noble orgullo, dirige al rey, y en especial aquella redondilla, que se hizo proverbial:

Por necesidad batallo,
y una vez puesto en mi silla,
se va ensanchando Castilla
delante de mi caballo [16].

Digno de nota es también otro drama histórico de Fernández y González, *La muerte de Cisneros* (1875), aunque esté muy por bajo de *Cid Rodrigo de Vivar*. El cardenal insigne, protagonista de la obra, aparece con cierta grandeza, empequeñecida, no obstante, por unos amores que el autor saca de su siempre exuberante imaginación. Todavía va más allá en este punto en otros dramas como *Deudas de la conciencia* (1860), verdaderamente terrorífico, y *Aventuras imperiales* (1864), que más bien es una comedia de capa y espada. Su protagonista es el propio emperador Carlos V, a quien Fernández y González presenta como un galán vulgar, osado y reñidor, que va en busca de aventuras callejeras, y que llega a tener serios lances con un don César, caballero tan valiente como fiel y respetuoso vasallo. La versificación flúida de Fernández y González contribuyó mucho a los aplausos que obtuvieron estas obras.

Con un solo drama histórico, *La campana de la Almudaina* (1859), alcanzó celebridad don Juan Palou y Coll [17]. Es realmente este drama un eco de *El zapatero y el rey*, especialmente en lo que al resorte principal se refiere. Pero Palou y Coll, para despertar más intensamente la ansiedad del espectador, hace que la vida de dos jóvenes, con intervención de sus respectivos padres, esté pendiente durante angustiosos instantes, no ya del toque de un cuerno de caza, como en la obra de Zorrilla, sino simplemente de un ligero tirón a la cuerda de la campana que da nombre al drama. Los principales personajes son Gilabert de Centelles, gobernador de Mallorca por don Pedro IV de Aragón, y doña Constanza, viuda de don Jaime III de Mallorca. Disfrazada y oculta doña Constanza en una alquería próxima a Palma, vive con ella una joven de origen desconocido, pero que viene a descubrirse es hija de Gilabert; éste, que cumple órdenes del rey don Pedro tiene preso y custodiado al infante Jaime, hijo de doña Constanza. De aquí el conflicto dramático, que, después de varias situaciones emocionantes, viene a resolverse satisfactoriamente. La versificación de *La campana de la Almudaina* propicia a los efectismos, abunda también en ripios.

Otro drama histórico de Palou y Coll, *Espada y laúd* (1865), tiene por protagonista a Ausias March, a quien vemos bajo el doble afán que le inspira un

amor ardiente y el deseo de vengar a su hermana, seducida por un malvado. El drama es muy inferior a *La campana de la Almudaina*, y la figura de Ausias Mareh no ofrece el relieve y la exaltación que fueran convenientes.

Muy en boga estuvo también por este tiempo el género andaluz. Fué Rodríguez Rubí, como ya queda dicho, quien le inició con obritas como *Las ventas de Cárdenas* (1842), *La feria de Mairena* (1843), etc.; en las cuales el afortunado autor malagueño no hizo otra cosa que llevar al teatro los tipos, lenguaje y pintura de costumbres que le habían dado fama en las poesías que coleccionó bajo el título de *Poesías andaluzas* (1841). Pero Rubí echó luego por otros caminos, y quedaron como principales representantes del género, aunque no únicos, tres autores, y los tres gaditanos: José Sanz Pérez, Francisco Sánchez del Arco y José Sánchez Albarrán. Diríase que Cádiz tenía el privilegio de conservar la tradición del sainete andaluz. Si a fines del siglo XVIII fué don Juan Ignacio González del Castillo, ahora lo eran estos tres, como luego había de serlo Javier de Burgos, nacido en el Puerto de Santa María. Por cierto que la denominación de *sainete andaluz*, realmente exacta, no pareció bien a Ferrer del Río cuando Rubí la aplicó a los suyos; y fuese por esto o por otra causa, estos otros autores dieron a los suyos el título de *pieza andaluza* y *comedia de carácter andaluz*.

Sorprende realmente que estas piezas alcanzaran tanto favor en los públicos españoles, ya que, aparte de sus fútiles argumentos, el continuado diálogo de los personajes en fonética andaluza, había necesariamente de conducir a la monotonía. En este punto el que más extremó la nota fué Sanz Pérez, precisamente el que consiguió más fama. Tuvieron la fortuna estos autores de encontrar en el cómico José María Dardalla, también andaluz, un intérprete sin igual para sus personajes.

Ni las mejores piezas del género escapan al riesgo. *Los celos del tío Macaco* (1849), una de las más celebradas entre las de Sanz Pérez, apenas consigue mantener un momento la atención con la leve intriga de los celos infundados que el protagonista tiene de su mujer, *la Chata*. *La flor de la canela* (1850) — no menos célebre en su tiempo — se reduce a una serie de escenas encaminadas a demostrar que la sal auténtica está en Andalucía:

¿Quién quiere lo güeno? Aquí
está la Fló e la canela.

Tóo es jasta que me enfae (1850) se basa en las bravuconadas de Manolito *Perrengue*. Más curiosa es la titulada *En toas partes cuecen habas* (1848), aunque sólo sea por la presencia de un inglés, Mister Piters, metido entre toreros y picadores, y que hace plantear la comparación entre los toros y el boxeo. Y, como dice Frasquito:

Toas son caras aflegía
ayí; aquí tóito alegría.
¡Güena iferencia va!

Sánchez del Arco versificaba mejor que Sanz, y exageró menos el *gitanismo*. Tal se ve en *Es la chachi!!!* (1853), sainete con música, y que, a pesar del título, no tiene entre sus tres personajes más que uno, don Antonio, que presume de *cañí*, sin serlo; y *Lola la gaditana o tal para cual* (1851), donde sólo el tío Pando representa a la *gente de tronío*. De Sánchez Albarrán, la obra más aplaudida fué *La cigarrera de Cádiz* (1846). La llamó su autor *pieza en un acto y en verso, de carácter andaluz*, y es sencillamente mala. Entre versos detestables vemos a un majo fanfarrón, Joselillo Quintana, a otro de más temple, Curro el contrabandista, y a la cigarrera Manuela, que no consigue hacernos creer en la vitola del tipo, no obstante sus inmodestos alardes.

Por el estilo fueron las demás piezas y sainetes andaluces. Trátase, pues, de una manifestación teatral puramente circunstancial y efímera.

A todo esto, no habían dejado de representarse en nuestros teatros los melodramas y las comedias de enredo, unos y otras, en su mayor parte, traducidos o arreglados del francés. Bouchardy y Scribe fueron, en los géneros respectivos, los autores preferidos, y sabido es que ni los mismos Larra y Bretón de los Herreros se desdeñaron de hacer las traducciones. Seguían las comedias lloronas o sensibleras, de las cuales *Cecilia la ciegueeita*, (1843), de Gil y Zárate, es buena muestra. Y no deben olvidarse las comedias de magia, porque entre ellas hay varias que, aparte del fin principal de sorprender al público con sus mutaciones fantásticas y su vistoso decorado, reúnen el mérito literario que a sus autores corresponde. Son *La redoma encantada* (1839) y *Los polvos de la madre Celestina* (1841), de Hartzenbusch, y *La pluma prodigiosa* (1841), de Bretón de los Herreros. También gozó mucha fama *Urganda la Desconocida* (1845), de Francisco Sánchez del Arco.

LA COMEDIA DE SOCIEDAD. — LA COMEDIA MORAL-SENTIMENTAL. — LA COMEDIA DE COSTUMBRES. — LA ZARZUELA

La comedia de sociedad

A la comedia político-moral, y también en gran parte por influencia de Scribe, vino a suceder la *comedia de sociedad*. Rodríguez Rubí y alguno de sus imitadores bajaron un grado en la jerarquía social, y en vez de reyes, príncipes y embajadores, llevaron a sus comedias personajes de la *alta sociedad;* y en lugar de presentar, como lo hacía la consabida comedia de intriga, condes y marqueses de otras épocas, por lo general pérfidos y miserables, de los que abandonaban a sus hijos y cometían toda clase de felonías, los presentaron de la época coetánea, procurando darles mayor realismo y sometiéndolos a las luchas y pasiones que originan diariamente los conflictos de orden privado y público, no sin sacar también una consecuencia más o menos moral. Para dar, hasta cierto punto, mayor naturalidad a la ordinaria expresión de afectos, solía evitarse el sentimentalismo. Rodríguez Rubí, en *La entrada en el gran mundo* (1845), tanteó este terreno con escaso acierto; pero fué *El hombre de mundo*, (1845), de Ventura de la Vega, la obra que despejadamente abrió el camino [18].

El hombre de mundo tiene un primer acto perfecto. En los restantes pudieran señalarse diferentes puntos flacos: el cinismo con que don Juan expone al criado Ramón sus proyectos respecto a Clara; el *quid pro quo* — de gran efecto teatral, sin duda alguna, pero violento —, de la sortija y los pendientes; la facilidad con que Luis, tan consumado *hombre de mundo*, cree en los amores de su mujer con Antoñito, y las pruebas inocentes que hace para comprobarlos; la paciencia con que Clara oye las palabras declaratorias de don Juan... Todo ello es sobradamente disculpable, y no quita a *El hombre de mundo* el mérito de ser el primero y uno de los mejores ejemplares de *alta comedia*. En cuanto a la enseñanza moral, es positiva, aunque a primera vista pueda parecer lo contrario, por lo cual no sin razón dijo el crítico de *El Siglo Pintoresco* a raíz del estreno: «Considerada la comedia en nuestro gabinete, la encontramos moral, pero si tuviésemos hijas no las llevaríamos al teatro a su representación; si llevásemos algunos años de casados, no tendríamos reparo en que fuese a verla nuestra mujer». Hoy, por desgracia, parecerían inocentes los «pormenores» que asustaban a aquel crítico y a otros. En todo caso, la moraleja que se desprende de *El hombre de mundo*, a más de proclamar la santidad y excelencia del matrimonio, que da paz y sosiego al hombre más corrido, y de demostrar, en cabeza de don Juan, que el más

experimentado tenorio se lleva chasco en sus planes, patentiza que, lejos de tener en ello una ventaja, el *hombre de mundo*, precisamente por haber sido «cocinero antes de fraile», se pasa de largo en sus apreciaciones y parece un mozo inexperto al hallarse en riesgos semejantes a los que él tramó para otros; o, lo que es igual,

que no basta pensar mal
para ser hombre de mundo.

Rodríguez Rubí, después de *La entrada en el gran mundo*, dió al teatro otra comedia de esta misma clase, *República conyugal* (1848), En ella, el protagonista, Ernesto, olvida sus deberes conyugales y da lugar a que Mercedes, su mujer, le proponga constituirse en *república;* con, lo cual, valiéndose Mercedes de varios aliados, entre ellos un amigo de su marido, Manuel, logra que aquél sienta los celos y se arrepienta de su conducta, no sin reconocer que el sistema republicano es perjudicial para los matrimonios. Alguna otra comedia de esta clase compuso Rubí, y ya en las postrimerías de su labor dramática, la titulada *¡El Gran filón!* que casi se ha considerado su obra maestra y como tal fué incluída en la lujosa edición de *Autores dramáticos contemporáneos*.

Mas después de *El hombre de mundo*, aparecieron en los escenarios dos comedias de esta clase, que pusieron de relieve la superioridad de sus autores: *La bola de nieve* (1856), de Tamayo, y *El tejado de vidrio* (1856), de López de Ayala.

Los celos que sirven de fundamento a *La bola de nieve* se basan en indicios bien débiles; aunque es cierto que en cuestión de celos casi siempre ocurre eso mismo, y que no sin razón puede Fernando decir lo siguiente:

Sin duda que Job mostró
paciencia maravillosa;
mas quisiera verle yo
lidiar con mujer celosa.

Más raro es que los dos hermanos, Clara y Luis, crean a la vez, y con la misma ceguedad, en el amor mutuo de Fernando y María. Con todo, el proceso de la pasión celosa está bien llevado, e igualmente el de *La bola de nieve*, que los mismos celosos echan a la calle, y que cambia en verdadero un amor imaginado, por aquello de «si dicen que el perro rabia...» En el tercer acto, sin embargo, hay algunas violencias. Tales son las bruscas transiciones de María entre el amor y y el odio a Fernando; la rapidez con que se efectúa el duelo entre Fernando y Luis; el inesperado arrepentimiento de éste y el de su hermana. La comedia —drama, dijo Tamayo —, se desenvuelve todavía un poco al modo bretoniano, y toda ella en un tono medio.

Muy superior a *La bola de nieve* es *El tejado de vidrio*. Nada digamos de la versificación y del diálogo, realmente magistrales; pero aun su valor teatral alcanza subidos quilates. Así como el drama de Tamayo tiende a demostrar que los celos infundados originan graves males, y que si la voz pública se empeña en una cosa, se sale con la suya, *El tejado de vidrio* enseña que las malas artes del seductor de oficio, cínico y procaz, se vuelven en su propio daño. Bien lo dice, confuso y arrepentido, el propio conde del Laurel:

Quien les hace derramar
el llanto del deshonor,
no tendrá ni paz, ni amor,
ni lágrimas que llorar.
Cuando al vicio las dirijas,
piensa, volviéndote atrás,
que tienes madre, y quizás
tendrás nuijer, tendrás hijas.
La culpa engendra la pena,
pena que nadie detiene.
Sólo quien honra no tiene
puede jugar con la ajena.

Antes que el escarmiento en cabeza propia, algún obstáculo infranqueable hay que sirve de freno al libertino, expresado por Julia en estas palabras:

Dices que es diestro: ¡bobada!
Temible: ¡vaya una idea!
No hay un hombre que lo sea
para una mujer honrada.

Alguna inverosimilitud que se advierte, como la carta de Dolores al conde, y sus consecuencias, carece de importancia. *El tejado de vidrio* es una de las mejores comedias de su tiempo, por no decir la mejor.

Otros dos culminantes jalones había de poner años después López de Ayala en la comedia de este género: *El tanto por ciento* (1861) y *Consuelo* (1878). Ellos hicieron que, de allí en adelante, el público y la crítica considerasen a Ayala, y con razón, como el principal y más característico autor en las comedias de sociedad. Muchos fueron los que dieron después al teatro obras de la misma clase; pero ninguno le arrebató ya aquel título.

El tanto por ciento es obra de sencillísimo argumento. Pablo, hombre bueno y honrado, va a contraer matrimonio con una condesa; pero por causa de una fianza que puso a un amigo, tiene hipotecados sus bienes y necesita tomar un préstamo; Roberto, que hace este préstamo, se confabula con los administradores y criados de Pablo para que las fincas de éste puedan quedar en su poder, y a tal efecto procura impedir la boda, calumniando a Pablo y a la condesa; pero ésta se entera de todo, paga la deuda y deja burlado al prestamista.

Mas lo que comunica calor y animación a cosa tan sencilla, es la coordinación de los hechos que, con lógica estricta, van sucediéndose en el terreno más real y más humano, y dan a conocer con todo relieve la integridad moral de unos personajes, la vileza de otros, la lucha que sostienen algunos entre su conciencia y sus ambiciones, para evidenciar lo que constituye el pensamiento fundamental de la obra: el afán de codicia que domina muchas almas, y que en los tiempos actuales persigue sus fines mediante las especulaciones más punibles, ocultas bajo la forma de *negocios*, y apelando, si es necesario, a las armas de la calumnia. Tentaciones que el hombre honrado debe dominar, para no caer en los abismos que ofrece, como dice la condesa en las palabras finales de la comedia,

ese afán de enriquecer
el cuerpo a costa del alma.

Las figuras más sobresalientes de *El tanto por ciento* son Roberto, que conduce todo el hilo de la acción con sus ardides de ruín agiotista, y la condesa, siempre digna y abnegada.

Algo parecido puede decirse de *Consuelo*. Va dirigida, como *El tanto por ciento*, a combatir el positivismo de la sociedad moderna; pero con vistas a otros ejemplos aún más lamentables y odiosos. En aquella otra comedia, al fin y al cabo, aquella baja pasión está albergada en el alma sórdida y fría de un hombre de negocios, puesto de antemano en terreno resbaladizo; pero en Consuelo es una mujer, y una mujer que por su clase debiera responder al estímulo de otros sentimientos, quien pospone al mezquino interés las venturas de un amor puro y leal. Bien vulgar, y demasiado repetida en la realidad, es la historia. Fernando huérfano desde niño, ha conseguido con su honrado trabajo una modesta colocación y va a celebrar sus bodas con Consuelo, hija de Antonia, en cuya casa habíase criado el joven. Mas Consuelo, ávida de boato y de riqueza, abandona a Fernando y se casa con Ricardo, no obstante la oposición y el profundo disgusto de su madre. Bien pronto observa Consuelo el mayor desvío por parte de su marido, que al fin la deja para marchar a París, en uno de sus devaneos. Muere su madre; aléjase Fernando, que con su laboriosidad se ha granjeado ya una elevada posición: y al verse sola en el mundo, Consuelo, ya en la escena del

desenlace, cae al suelo desplomada, dejando oír aquella exclamación, tan lacónica y de emoción tan honda:

¡Qué espantosa soledad!

Eso es todo; y sin embargo, ¡qué intensas y encontradas impresiones las que van siguiendo el curso de la representación! ¡Qué derroche de bellezas el que se admira a través de todas las escenas!.

En López de Ayala se aúnan las cualidades inherentes al comediógrafo perfecto. Antes que nada, el espíritu selecto de poeta, que traduce sus pensamientos en nítidos versos; después, el dominio omnímodo de la escena y de todos sus resortes. Planeaba sus obras Ayala detenida y concienzudamente, y así se explica que sean un modelo de orden y de claridad, y que todas sus situaciones e incidencias estén preparadas y resueltas del modo más oportuno.

Junto a las citadas obras de Ayala, que son las justamente famosas, nada significan las demás; ni *Rioja*, (1854), en que hizo al poeta sevillano protagonista de un sentimental drama de amor, ni *El nuevo don Juan* (1863), donde sacó de nuevo a la vergüenza al seductor de oficio, ni otros dramas, comedias y zarzuelas que salieron de su pluma.

También Tamayo y Baus, después de *La bola de nieve*, dió al teatro otras obras del mismo género. En 1862, y encubierto, por recelos más o menos fundados, bajo el seudónimo de *Joaquín Estébanez*, estrenó *Lo positivo*. Bien que basada esta comedia en *Le Duc Job*, de León Laya, puso en ella Tamayo de su cosecha lo más sabroso e importante. Ya el título indica por sí mismo que iba también contra las corrientes positivistas. Es una joven, Cecilia, la que está a punto de dejarse arrastrar por ellas, como la Consuelo, de Ayala; pero recapacita a tiempo, y entre las riquezas de Rosendo Muñoz y el amor sincero de su primo Rafael, opta por lo último. La Providencia viene a recompensar la conducta de Cecilia, porque Rafael hereda una pingüe fortuna; y la moraleja — no puede faltar en ninguna de estas comedias, sea en verso, sea en prosa —, se condensa en estas palabras: «¡Felices los que tienen dinero, y le dan por amor de Dios!».

Lances de honor (1863) encierra una dura impugnación contra el duelo, fundada tanto en motivos religiosos como en argumentos dialécticos. No es raro, pues, que abunde en frases como estas: «Lo que afrenta no es recibir una injuria, sino recibirla mereciéndola. De lo contrario, estaría al arbitrio de cualquier tunante deshonrar a los hombres de bien». «El duelo es un juego de azar; el peor de todos, porque peor es jugarse la vida que jugarse el dinero: es crimen abominable y absurdo, ridículo, todo de una pieza». «Pelear a la fuerza, por miedo del que dirán, eso es cobardía; y atreverse a no reñir, aun a riesgo de parecer cobarde, eso es valor». Sin embargo, resuelto a mantener esta tesis, Tamayo se ve obligado a incurrir en contradicciones, porque ni don Fabián García, opuesto al duelo, conserva siempre la serenidad exigida por sus opiniones, ni don Pedro de Villena, del duelo defensor, prueba débilmente con hechos y con palabras que la salvaguardia del honor deba necesariamente encomendarse a las armas. El desenlace de la obra es violento y deja poco agradable impresión.

Sabido es que la fama de Tamayo descansa no solamente en las obras que quedan citadas, sino en otras como *Virginia* (1853), *La locura de amor* (1855) y principalmente *Un drama nuevo* (1867).

Virginia, sobre el episodio de la historia romana que a tantos autores había proporcionado tema, es una buena tragedia; pero sin que ofrezca méritos especiales ni trate de apartarse en lo más mínimo del patrón clasicista. Sigue fielmente Tamayo el relato histórico.

La locura de amor supera a todos los dramas históricos de su tiempo, a lo cual contribuyen varias causas, una de ellas la elección de materia dramática y otra el haber roto la rigidez y el aparato que solía acompañar a los dramas

cuya acción se suponía en los siglos medios. Esto en gran parte se debe a que el drama no está compuesto en verso, como era la costumbre, sino en prosa llana y natural. La doña Juana de Tamayo responderá más o menos a la realidad esto, si apuramos las cosas, ni los mismos historiadores lo saben —; pero convengamos en que, si no fué así, debió serlo. Admitamos de buen grado que el rey don Felipe vaya al mesón del Toledano, próximo a Tudela de Duero, a buscar aventuras amorosas; que el pundonoroso caballero don Alvar de Estúñiga se enamore de la reina; que Aldara, la hija del rey Zagal, vaya en persecución de don Alvar hasta Italia y aparezca luego como sobrina del mesonero de Tudela, para acabar de dama de la reina; que, una vez en palacio, pueda tratar cara a cara con los reyes sus querellas de celos... admitamos eso y otras cosas por el estilo, a trueque de reconocer también el acierto con que Tamayo lo ha concertado todo en un drama de valor singular. Acertado estuvo también al hacer que el rey Felipe, próximo a morir, haga protestas a doña Juana de amarla y haberla siempre amado «con amor indecible», y la pida perdón por sus extravíos; ya que ello es llevar al ánimo de la pobre «loca de amor» el consuelo de saber que el rey cierra los ojos a la vida mortal con el pensamiento puesto en ella. No en vano han llamado siempre la atención aquellas sublimes palabras que, ante el cadáver de Felipe, pronuncia la triste reina: «¡Silencio, señores, silencio!... ¡El Rey se ha dormido!... No le despertéis. ¡Duerme, amor mío; duerme... duerme!»

Completa la ejecutoria de Tamayo esa joya que se titula *Un drama nuevo*, y que por derecho propio ha ganado un puesto entre las obras maestras de la dramaturgia universal. Parecen hiperbólicas, y en el fondo no lo son, aquellas palabras de don Manuel de la Revilla, cuando calificó *Un drama nuevo* de producción «en la que palpita una inspiración gigante; en la que las pasiones humanas vibran al unísono con las que Shakespeare pintara en sus obras inmortales, y la fuerza dramática, el efecto escénico, el terror trágico y la atrevida originalidad de las situaciones llegan a un punto altísimo de perfección; producción que hace palpitar todas las fibras del corazón humano, y que lo mismo arranca lágrimas de ternura y de piedad, que gritos de terror y espanto; producción, en suma, que basta no ya para glorificar a un hombre, sino para enorgullecer a un pueblo».

Sí; todos esos sentimientos invaden el pecho del espectador ante las conmovedoras situaciones de *Un drama nuevo*. Así cuando Edmundo, lleno de espanto, escucha a Yorick ensayar la escena en que increpa a la mujer infiel; cuando el malvado Walton va tejiendo la trama de su venganza; cuando Shakespeare desata sobre los adúlteros los rayos de su indignación; cuando el triste Yorick comienza a darse cuenta de su desdicha y quiere arrancar la verdad de labios de Alicia; y sobre todo cuando, comenzada la representación de *Un drama nuevo*, y entregado Yorick a la recitación de los versos — versos llenos de calor y expresión —, Walton le entrega, en vez del pliego fingido, la auténtica carta de Edmundo a su amante, y el ultrajado esposo da muerte al villano que le robaba la honra. Las palabras finales de Shakespeare, escuetas cuanto impresionantes, hacen saber que la justicia está también cumplida — claramente se ve por quién —, en el autor de la infame maquinación: «Señores, ya lo veis. No puede terminarse el drama que se estaba representando. Yorick, ofuscada su razón por el entusiasmo, ha herido realmente al actor que hacía el papel de Manfredo. Ni es ésta la única desgracia que el cielo nos envía. También ha dejado de existir el famoso cómico Walton. Acaban de encontrarle en la calle con el pecho atravesado de una estocada. Su enemigo ha debido matarle riñendo cara a cara con él. Rogad por los muertos. ¡Ay, rogad también por los matadores!» [19].

II. — La comedia moral-sentimental

Siempre el avisado Rodríguez Rubí había de acertar con los golpes de efecto. Resonante fué el que supo dar con *Borrascas del corazón* (1846).

Juntábase en este drama el elemento moral con la exaltación del sentimiento. Tendía a poner de manifiesto ante el público, mediante la presentación de tres nobles caracteres — Blanca, su anciano esposo y el marqués de los Vélez —, las supremas normas del deber y la abnegación, así como a despertar los más puros afectos mediante los trances angustiosos en que aquéllos se veían colocados.

No contento con la dosis sentimental de *Borrascas del corazón*, Rubí la aumentó considerablemente en otro drama, *La trenza de sus cabellos* (1848); y sin que consiguiera, dicho sea de paso, mejorar la versificación de aquél, se aproximó más al dislate. Sin embargo, *La trenza de sus cabellos*, con las aflicciones que sufren los desdichados amantes doña Inés y don Juan, todo por culpa de la malhadada trenza, emocionó hondamente a los públicos. Y Rubí dió al teatro otras obras por el estilo, como *Mejor es creer* (1856) y *La escala de la vida* (1857).

Pero apenas iniciada por Rubí esta clase de comedia moral-sentimental, le salieron varios émulos. Uno de ellos fué Ceferino Suárez Bravo (Oviedo 1824-1896), que en 1848 dió al teatro el titulado *¡Es un ángel!* Y no tardó en aparecer el autor que en este género había de alcanzar los más calurosos aplausos, y vendría a ser como su peculiar representante. Este autor fué don Francisco Camprodón, y la comedia con que alcanzó uno de los triunfos más clamorosos de nuestro teatro, el titulado *¡Flor de un día!* (1851).

¡Cuántos corazones latieron de emoción ante el conflicto que conduce a la desdicha del generoso don Diego Carvajal, y cuántas lágrimas vertieron nuestras abuelas al seguir, transidas de ternura, la historia de aquellos tristísimos amores! Ciertamente que Lola, la joven en quien don Diego ha depositado todas sus ilusiones, obra con sobrada ligereza e ingratitud cuando, muerto su padre, y trasladado a Buenos Aires, por deberes filiales, su desventurado amante, da su mano al marqués de Montero, decisión en que la vanidad tiene parte principal; pero, si así no fuera, ¿cómo había de llegarse a las situaciones que producen el nudo dramático? Inesperado y aparatoso es el regreso de don Diego. Su desafío con el marqués, no muy justificado, pone al descubierto toda la hidalguía de aquel corazón bondadoso. A la terminación de la obra, todos los personajes principales quedan sumidos en análoga situación dolorosa: don Diego, que en sublime sacrificio, después de perdonar la vida al marqués, renuncia a su amor y embarca para el Río de la Plata; Lola, contristada ante las angustias de don Diego, a quien ama aún, pero sin olvidar un momento sus deberes conyugales; y el marqués, que reconoce con admiración la conducta abnegada de don Diego y siente la tortura del arrepentimiento por no haber correspondido oportunamente a la ternura y fidelidad de su esposa. Ya se comprenderá el efecto que todo esto había de causar en el ambiente de sensiblería que dominaba cuando *¡Flor de un día!* salió a la escena. Alcanzó la comedia infinitas representaciones en toda España, y muchos de sus versos corrieron de boca en boca hasta hacerse proverbiales. Tales los del comienzo — *Bello país debe ser | el de América, papá...* — o aquellos otros que hieren los oídos y el alma de Lola:

> *Si oyes contar de un náufrago la historia,*
> *ya que en la tierra hasta el amor se olvida,*
> *¿encontrará un sepulcro mi memoria?*

Pero Camprodón era un mal versificador, y sus ripios se hicieron también proverbiales. A pesar de todo, y sin contar con el entonces infalible recurso de la sensiblería, tiene perfecta explicación que *¡Flor de un día!* agradara a aquellos públicos. Camprodón sabe despertar y sostener el interés. Ya el prólogo de la

obra acierta a dejar suspensa la atención, y en los tres actos restantes la ilación de sucesos está igualmente llevada con habilidad.

Creyó necesario Camprodón dar a *¡Flor de un día!* una segunda parte, y la tituló *Espinas de una flor* (1852). En ella aparecen renovados los amores de Lola y Diego, porque, muerto el marqués en su viaje a América, sobreviene el encuentro de los dos amantes cuando ella es ya libre y guarda inextinto el fuego de su pasión: Diego, por el contrario, está casado con Elena, hija de un antiguo amigo suyo; y en el amor puro y abnegado de ésta, asistido por la solícita bondad del padre José, anciano y virtuoso sacerdote, estriba todo el interés emocional de la obra.

Camprodón prefirió luego dedicarse a la zarzuela, y aunque se mantuvo fiel a los ripios, alcanzó éxitos tan memorables como los de *El dominó azul* (1853) y *Marina* (1855), música de Arrieta, *Los diamantes de la corona* (1854) y *El relámpago* (1865), música de Barbieri, y *Una vieja* (1860), música de Gaztambide, etcétera. Claro es que a la consecución de estos triunfos contribuyeron mucho los compositores [20].

Otros tres cultivadores salieron a la comedia moral-sentimental que habían de alcanzar aplausos como tales: Luis de Eguílaz, Enrique Pérez Escrich y Luis Mariano de Larra.

La ingenua sencillez de Eguílaz, hombre bueno que daba expansión a sus sentimientos *ex abundantia cordis*, es sumamente simpática. En Pérez Escrich se ve al novelista que pone su cuidado principal en elegir los medios para el máximo interés. En Larra, al escritor de oficio que, falto de cualidades superiores, procura suplirlas con el trabajo.

La primera obra de este género que Eguílaz dió a la escena, fué *Verdades amargas* (1853). Es obra a todas luces mala, y no se explica que sirviera para abrir a su autor las puertas de la celebridad, según la historia que cuenta Carlos de Ochoa en el prólogo a las *Obras dramáticas* de Eguílaz, ni que hiciera derramar lágrimas a los espectadores, como lo afirma la crítica de aquellos días.

Mentiras dulces (1859) supone un evidente progreso, incluso en el verso, un poco menos malo; que no en vano habían pasado seis años y Eguílaz había escrito otras comedias. Menor es en ella el elemento sentimental, cifrado sólo en la emoción con que Hortensia y César, próximo ya el desenlace, vislumbran las dulzuras del hogar y deploran los años que han pasado haciendo mofa de los más puros sentimientos.

Pero el triunfo más sonado de Eguílaz fué el de *La cruz del matrimonio* (1861). Que semejante éxito no está en razón directa con el mérito de la obra, ya lo dijo entonces Cañete en *La América:* «No realiza en moral, como fuera de apetecer, el bello pensamiento que se propuso el autor, y puede competir, en punto a primores de versificación y estilo, con las obras de Comella». No faltó, sin embargo, quien dedicara alabanzas a la comedia, como Hartzenbusch, y sobre todo *Juan García* (Amós de Escalante), el cual escribió lo que sigue: «¡Sublime pensamiento es el de esa hermosa comedia! ¡Es la apoteosis de la madre y de la esposa, la glorificación del hogar doméstico, refugio donde se acoge el corazón extraviado y desesperanzado de sí mismo, donde vuelve al bien y cobra virtud y fuerza para resistirse a sí propio, refugio del cual tienden a alejarnos hoy pérfidos consejos y malos ejemplos, porque a su abrigo resisten invulnerables la fe que salva y el amor que regenera!». Ciertamente que el pensamiento no puede ser más sublime; pero la comedia está muy lejos de responder a esa sublimidad. Cuantos de ella han hablado están conformes en reconocer que la tolerancia de Mercedes con su esposo es, sino inverosímil, reprobable; pero al cabo ese es sólo uno de tantos defectos. El procedimiento que Mercedes y Enriqueta siguen para corregir a sus respectivos maridos, es radicalmente opuesto: la primera sufre resignada la conducta licenciosa de Félix y aun le lleva la corriente

con extraordinaria mansedumbre; la segunda cree más acertado despertar los celos de Manuel e imitar su despreocupación y sus despilfarros. De estos dos procedimientos — y en ello estriba la conclusión moral —, resulta eficaz el primero y pernicioso el segundo. Dando por bueno, y ya es dar, que en la realidad ocurra lo mismo, ni puede llegarse a tales extremos, ni los hechos se suceden en la forma ilógica que el autor de *La cruz del matrimonio* pretende. En cuanto a la forma, es muy cierto que ni por casualidad se encuentra un verso bueno. Apenas si se salva aquella redondilla que forma como parte de la un tanto extremosa moraleja:

Y, señora, la mujer
que ama a un hijo con tibieza,
que no cose y que no reza,
honrada no puede ser.

Años después estrenó Eguílaz *Los soldados de plomo* (1865). Va también encaminada, desde luego, a una conclusión moral: los padres no han de fomentar en sus hijos el materialismo, y en vez de procurarles un matrimonio de ventajas pecuniarias, deben reconocer que la verdadera felicidad se basa en el amor y la honradez. Don Leandro, padre positivista, quiere casar a su hija Carmen con un hombre rico, ya maduro, y se opone a su boda don Javier, médico joven a quien ella ama, y que ha salvado la vida a doña Clemencia, madre de Carmen. El recuerdo, oportunamente evocado por doña Clemencia, de una caja de soldados de plomo que dulcificó los últimos momentos de un hijito suyo, enternece a don Leandro y le hace cambiar de opinión.

Tampoco escatimó el público sus aplausos a Eguílaz en obras teatrales de otros géneros, como son, entre otras, *La Vaquera de la Finojosa* (1856), *Las querellas del Rey Sabio* (1858) y las zarzuelas *El molinero de Subiza* (1870), música de Oudrid, y *El salto del pasiego* (1878), música de Fernández Caballero [21].

Enrique Pérez Escrich, que había ya dado al teatro obras de otro género, se inició en el moral-sentimental con algunas como *Herencia de lágrimas* (1857) y *La dicha en el bien ajeno* (1857). Esta última es un verdadero cuadro idílico y una apología de todas las virtudes. Las ideas del honor, de la fidelidad conyugal, del amor a la familia, del respeto al hogar doméstico — ideas que, en definitiva, venían siempre a informar las comedias de esta clase —, aparecen aquí representadas con más o menos relieve.

Mucha mayor opinión ganó Pérez Escrich con *El cura de aldea* (1858). El estreno de esta comedia coincidió con el de *La oración de la tarde*, de Larra; y como entre ambas obras existen evidentes semejanzas, fueron muchos los que pensaron en el plagio. Tanto Larra como Pérez Escrich se dieron por ofendidos ante la imputación; y después de una contienda sobre el particular, los críticos más autorizados declararon que ninguno de los dos había plagiado al otro, y que las coincidencias se explicaban porque ambos se habían inspirado en la misma obra extranjera. Con esto se dieron por satisfechos Larra y Pérez Escrich.

El cura de aldea — que Pérez Escrich convirtió luego en novela —, encierra un cuadro de sencillez primitiva. No es que, por fortuna, no haya en los pueblos sacerdotes tan virtuosos y caritativos como el padre Juan pero es que el párroco de Pérez Escrich está tan idealizado, que en realidad no parece un ser humano. Lo de menos es que con sus consejos y su piedad evangélica consiga la reconciliación de Gaspar con su hijo Diego, y haga posible el amor de su sobrina — del padre Juan — con el que parecía irreductible pecador: lo más asombroso es que las horas y los minutos sean para el padre Juan una vida continua de abnegación rayana en lo subline.

A continuación estrenó Pérez Escrich *La mala semilla* (1859). Ni la parte sentimental es en esta comedia tan intensa, ni se ve en absoluto cumplida la sanción moral con el castigo de todos los culpables; pero la tendencia es análoga.

Hay, pudiéramos decir, su correspondiente *tesis*, encaminada a poner de manifiesto la ley de herencia; cosa que el autor entiende demostrada en la persona de Luisa, hija del marqués del Cerro, que no obstante las infinitas precauciones tomadas por su padre para sustraerla al mal ejemplo de su madre, sigue el mismo camino. La versificación no contribuye mucho a embellecer *La mala semilla*, ya que Pérez Escrich, como los demás autores a que ahora nos vamos refiriendo, no había recibido en este punto los favores de las Musas.

Aunque estas obras le proporcionaron muchos aplausos, poco después de *La mala semilla* Pérez Escrich dejó la literatura dramática para dedicarse a la novela por entregas. Muchos suspiros hizo lanzar a sus lectoras el buen Pérez Escrich, de quien Abelardo López de Ayala dijo que era un cazador de profesión, que en sus ratos de ocio escribía comedias y novelas [22].

Luis Mariano de Larra, el hijo de *Fígaro*, había estrenado ya algunas obras antes de *La oración de la tarde:* pero fué ésta la que le dió notoriedad y dinero. Enaltece esta comedia en grado sumo el sentimiento de la caridad cristiana, con referencia especialmente al precepto evangélico de «perdonar las injurias». En los antecedentes de la acción, los sucesos que dan asunto a *La oración de la tarde* encierran un grave quebrantamiento de la ley de Dios. La huérfana María, que vive con don Diego de Mendoza, es fruto de los amores criminales entre la esposa de éste y otro hombre. María se enamora del capitán don Gonzalo de Luna y parece que va a ser feliz con él; mas cuando la boda está ya próxima, don Diego averigua la horrible verdad: el padre de Gonzalo éralo también de María. Los impulsos de ira que hacia uno y otra siente el desdichado don Diego, témplanse bien pronto ante la inefable evocación de los mandatos divinos.

Al año siguiente (1859) estrenó Larra dos comedias de la misma clase: *Los lazos de familia* y *Rico... de amor*, esta última tomada del francés. En cuanto a la primera, va dirigida contra el divorcio. El que va a efectuarse entre Enriqueta y su marido queda suspendido mediante la oportuna intervención de don Carlos, bondadoso padre de aquélla, y ante la consideración de que nada hay superior a los *lazos de familia*.

En *Flores y perlas* (1860), Larra hace consistir las primeras en las dulzuras de la vida campestre que la aldeana María ofrece a Magdalena, nacida de su secreto matrimonio con el conde de Letona; y las perlas en el fausto y la ostentación que éste quiere para la joven en la vida de corte. Magdalena elige las flores, en lo que no tiene pequeña parte su amor al labrador Lope.

Aunque Larra se dedicó luego preferentemente a la zarzuela, en la que obtuvo triunfos como los de *El barberillo de Lavapiés* (música de Barbieri) y *La vuelta al mundo* (música de Barbieri y Rogel), nunca perdió su afición a la comedia moral-sentimental. Todavía en 1875 estrenaba *Corazones de oro*, apacible comedia en que una dama aristocrática, para poner a prueba la sinceridad de un modesto joven de ella enamorado, se finge humilde costurera y establece su habitación en una buhardilla. Todo, claro es, sale a pedir de boca.

Las comedias de Larra no se distinguieron por la novedad de los asuntos, que con frecuencia recordaban el de otras obras francesas, y aun españolas; pero ni llegó al plagio descarado, ni dejó de mostrar nunca su conocimiento de la técnica teatral. El principal defecto de Larra, que fué el de todos los escritores del mismo género, consiste en la invariable nota de candor e ingenuo optimismo, muy loables sin duda alguna, pero que llegan a la monotonía e imposibilitan el matizado estudio de caracteres. No fué tan mal poeta como los otros [23].

También don Pedro Antonio de Alarcón quiso ensayarse en el género y dió al teatro *El hijo pródigo* (1856). Fué esta comedia recibida con apasionamiento, hasta el punto de que el autor la retiró de la escena. En realidad, la exposición del asunto no está mal; pero al llegar el tercer acto se enmaraña en una serie de incidentes y surge entre los personajes un verdadero pugilato de abnegaciones

y sacrificios, que exceden de toda verosimilitud. Miguel, el hijo pródigo, vuelve a la casa paterna, y allí encuentra el generoso perdón de sus padres, el inmutable amor de la huérfana Dolores y la magnanimidad de Fernando, que, por si fuera poco haberse arruinado por su culpa, renuncia en su favor a la mano de aquella joven y se alista en filas militares como sustituto suyo. Después de *El hijo pródigo*, Alarcón abandonó las lides teatrales [21].

Quien perseveró largo tiempo en el género fué don José Marco (Valencia 1830-1895), bien que redujera mucho el elemento sentimental para atender principalmente a las conclusiones morales. Su obra más celebrada fué *El sol de invierno* (1860). Cuatro personajes intervienen solamente en esta comedia. Alberto y María forman un matrimonio feliz, no obstante los equivocados consejos que a ésta da su hermana Elvira; Gaspar, solterón recalcitrante, íntimo amigo de Alberto, es hospedado por éste en su domicilio; cierta simpatía que de tiempo anterior había entre Gaspar y Elvira, parece anunciar ahora un próximo matrimonio. Pero ocurre que Gaspar, sometido por el carácter dominador de Elvira, ha de acceder de continuo, no obstante su amor a la independencia, a cuantos caprichos ella le impone; hasta que, cansado de semejante situación, y resuelto a recobrar su libertad, prepárase a aprovechar el primer pretexto que la joven le dé para abandonar la casa. He aquí, sin embargo, que en este momento, aconsejada por su hermana y su cuñado, ella cambia radicalmente de conducta, y lejos de contrariar los deseos de Gaspar, accede solícita a sus menores indicaciones. Con lo cual, no sin reconocer Elvira — y ésta es la moraleja — que la mujer debe estudiar el carácter de su marido y complacerle en lo que sea justo, Gaspar se aviene a la boda.

Otras obras tiene Marco en que la intención moral suele unirse a la satírica: como *La feria de las mujeres* (1871), dirigida a demostrar la superioridad de la bondad y el trabajo entre los atractivos femeninos; *Figuras de cera*, (1876), donde hace ver las dos formas extremas con que los maridos suelen moldear el carácter de sus mujeres, ya llevándolas a la vulgaridad y el prosaísmo, ya convirtiéndolas en seres frívolos, sin otro ideal que las fiestas mundanas; *¿Se puede?* (1880), en la que presenta otros dos tipos de maridos: el de los que fían a sus prendas de gallardía y elegancia el amor y la fidelidad de sus mujeres, y el de los que pretenden asegurarlos mediante la vigilancia rigurosa de los celos; *Los conocimientos* (1882), sátira contra los lugareños que en alas de la vanidad encuentran su ruina en la corte, etc.

Largos años gozó de predicamento la comedia moral-sentimental. El fin de la misma no podía ser más plausible; pero, con pocas excepciones, los medios literarios que para conseguirle utilizaron los autores, no pueden merecer el mismo elogio. Para ensalzar las buenas acciones, para dar ejemplos de moralidad, de buenas costumbres, de amor al prójimo, no era necesario en verdad sembrar una obra de ripios, ni poner en juego los convencionalismos y las falsedades, ni excitar en los públicos una emoción extremosa.

III. — La comedia de costumbres

La comedia de costumbres lisas y llanas, que continuaba, hasta cierto punto, el género de Bretón, y que, sin meterse a plantear conflictos morales y a producir la moción de afectos, se contentaba con entretener y divertir al espectador, tenía por estos días como principal representante a Narciso Serra [22]. No fué Serra un autor vulgar; pero sin duda la carencia de otros que pudieran competir con él en el mismo terreno, hizo que se le tuviera aún en más de lo que valía.

Entre las comedias que de este género compuso Narciso Serra, bastante numerosas, la más famosa, y no sin razón, es *¡Don Tomás!* (1861). El protagonista,

capitán del Ejército, es un hombre recto e inflexible, que, persuadido de las mentiras y fingimientos sociales, no se aviene a ellos y dice las cosas franca y descaradamente. Mas llega un momento en que se ve combatido con las mismas armas, y se da cuenta de que por tal camino sólo podrá encontrar repulsas y antipatías; y como a eso se une el atractivo y picardía de su prima Inocencia, con quien en un principio había rehusado casarse, acaba por abandonar su táctica, se declara vencido y cae a los pies de la joven. El tipo de don Tomás está entendido a la perfección, y no menos, dentro del conjunto, los de Inocencia, el asistente Zapata, don Jesús y doña Tomasa.

A la pintura de tipos y costumbres militares, en que Serra se distinguió grandemente, están dedicadas *El amor y la Gaceta* (1863), motivada por un real decreto en que se prohibía a los militares solicitar licencia para casarse sin depositar antes 4.000 duros, y *A la puerta de un cuartel* (1867), cuadro muy movido y, más que por su insignificante asunto, curioso por lo gráficamente que da a conocer lo que a la sazón era la vida en los cuarteles.

A género muy distinto — el seudohistórico de que ya queda hecha mención — pertenecen dos comedias de Serra que adquirieron gran notoriedad: *La calle de la Montera* (1859) y *El loco de la guardilla* (1861). Esta última, en realidad, fué calificada por su autor de «paso que pasó en el siglo XVII», y lleva música del maestro Caballero: En *La calle de la Montera*, y sin más datos que el de que aquella famosa calle de Madrid había tomado el nombre de la mujer de un montero que en ella vivió, tejió una historia en que supone a aquélla, ya viuda, asediada por varios pretendientes, entre ellos el alcalde Cantillana, el cual, en atención a su sobrino Miguel, de quien la *montera* estaba enamorada, renuncia generosamente a sus aspiraciones.

El loco de la guardilla, en un acto, está tomada de un cuento de Hartzenbusch. El protagonista es Cervantes, a quien todos toman por loco porque, cuando en la soledad de su aposento va escribiendo los capítulos del *Quijote*, ríe a ruidosas carcajadas. La calidad del protagonista, y la circunstancia de unirse a él, con detrimento de la verdad histórica, pero con ventaja del interés teatral, Lope de Vega, hacen agradable la obra para la generalidad de los públicos. En *El bien tardío* (1867), segunda parte de *El loco de la guardilla*, Serra aumenta los anacronismos e incongruencias, y hace intervenir a don Francisco de Quevedo como entusiasta admirador de Cervantes.

Muy superior a éstas, aunque menos renombrada, es otra comedia del mismo género, *La boda de Quevedo* (1854), en que Serra amaña a su modo, pero con evidente acierto, los hechos que precedieron al matrimonio del señor de la Torre de Juan Abad con la señora de Cetina, doña Esperanza de Aragón.

Entre las demás obras de Serra, merece citarse *El todo por el todo* (1855), ya encajada en el género de comedia de sociedad. Como en todas las de esta clase solía ocurrir, se descubre la sombra del adulterio, bien que no llegue a consumarse y dé paso a una alecccionadora enseñanza moral. Es ésta acaso la mejor entre todas las comedias de Serra.

Este escribió además pasillos, zarzuelas, baladas dramáticas, etc.

Se ha dicho y repetido que Narciso Serra fué el continuador de Bretón; pero entre uno y otro hay mucha distancia. La maestría con que Bretón planea y desarrolla el asunto de sus comedias, la verdad con que ofrece en ellas un cuadro de costumbres real y sencillo, el primoroso ropaje de su versificación natural cuanto artística, rara vez han sido vislumbradas, que no igualadas, por Serra. Tenía éste en verdad una facilidad no común para versificar, pero eso mismo le perjudica, porque hallando obvia y llana la tarea, no se cuida de limar ni de realzar sus versos, como lo hacía Bretón. De todos modos, ya en muchas escenas y pasajes de sus comedias deja ver esas cualidades de buen poeta.

IV. — La zarzuela

La zarzuela, que desde antes de mediar el siglo se iba perfilando para tomar una forma moderna y constituir un género peculiarísimo, tuvo la fortuna de encontrar dos compositores, los maestros Cristóbal Oudrid y Rafael Hernando, que hicieron certerísimos tanteos hasta llegar a la que en cierto sentido puede llamarse la primera: *Colegialas y soldados*, (1849), letra de Mariano Pina (el padre) y música de Hernando. Después siguió, todavía con éxito más venturoso, *El duende* (1849), con música también de Hernando y letra de Luis de Olona; y desde entonces ya se no interrumpió la producción de zarzuelas, que a través de todo el siglo constituyeron uno de los más preciados timbres del teatro español.

La mayor parte de los que hemos citado como autores de comedias lo fueron también de zarzuelas, aunque hubo otros que casi exclusivamente escribieron libretos de estas últimas. Entre ellos figura el citado Luis de Olona (Málaga 1823-1863), que escribió, entre otras, las siguientes, sumamente famosas: con música de Oudrid, *Buenas noches, señor don Simón* (1852) y *El postillón de la Rioja* (1856); con música de Gaztambide, *El valle de Andorra* (1852), *Catalina* (1854), *Los Madgiares* (1857) y *El juramento* (1858); con música de Barbieri, *Mis dos mujeres* (1855) y *Entre mi mujer y el negro* (1859).

También José Picón (Madrid 1829-1873) fué un excelente libretista de zarzuela. Entre las suyas figuran *Memorias de un estudiante* (1860) y *La isla de San Balandrán*, (1862), ambas con música de Oudrid, y, mejor que todas, *Pan y toros* (1867) con música de Barbieri.

LA COMEDIA Y EL DRAMA. — ECHEGARAY. — ESCUELA DE ECHEGARAY.—OTROS AUTORES.—EL REALISMO EN EL DRAMA

I. — La comedia y el drama

Pocas transformaciones experimentó nuestro teatro en los años subsiguientes al período que queda reseñado. Siguieron los dramas históricos, las comedias morales y sentimentales, las urbanas o de costumbres, inclinadas éstas con mucha frecuencia al *vaudeville*, como que recibía aires de allende la frontera. Esto sin contar el intenso y brillante cultivo de la zarzuela, que de día en día alcanzara mayor florecimiento.

Los cultivadores de la comedia de costumbres eran infinitos, y si bien el público los aplaudía y celebraba, y los revisteros teatrales elogiaban, con más o menos salvedades, sus producciones, la crítica seria y meditada se lamentaba del lastimoso estado a que el género había llegado. Figuraban entre los autores Emilio Mozo de Rosales, Fernando Martínez Pedrosa, Eduardo Zamora Caballero, Ricardo de la Puente Brañas y otros que gozaron de más nombradía, como Carlos Frontaura, Rafael García Santisteban y Rafael María Liern. Claro es que, en más o en menos, todos tuvieron sus aciertos, y que alguno de ellos, como Frontaura, mostró en el teatro, e igualmente en el libro, notable discreción.

Citemos aparte a Eusebio Blasco [26]. Escritor agudo, inquieto y dúctil, cultivó todos los géneros, y todos con facilidad y desembarazo, ya que no con suma brillantez. Escribió unas 80 comedias, de las que, entre las más importantes, bastará citar algunas. *El pañuelo blanco* (1870), inspirada en otra comedia de Musset, y en que un conde calavera vuelve al amor de su mujer por una sencilla

intriga casera, y sirve de refrendo a la reconciliación un pañuelo bordado por su hija, niña de cinco años. *La mosca blanca* (1871), donde un gallardo oficial de artillería, Fernando de Sandoval, tan poco dispuesto a creer en las mujeres virtuosas que consideraría como una mosca blanca a la que lo fuera, tiene que reconocer como tal a Matilde, casada con un hombre viejo y necio. *El baile de la Condesa* (1872), de tendencia grandemente satírica y dirigida a poner en ridículo, mediante los personajes que a tal baile acuden, ciertos resabios de los aristócratas. *El anzuelo* (1874), que simplemente se funda en las opuestas aspiraciones de unos padres respecto al matrimonio de su hija, pues mientras la madre, tonta y envanecida, apoya sus relaciones con un joven aristócrata, el padre quiere casarla con un primo suyo, boticario, como al fin lo consigue mediante una hábil maniobra. *Jugar al escondite* (1875), una de las más divertidas, merced a la intervención de dos personajes diestramente trazados, un brigadier inquieto y una viuda alegre y enredadora. *Soledad* (1878), excelente comedia sentimental, aunque de asunto muy manoseado, pues la protagonista es una joven desamparada, modelo de virtudes, que a la postre resulta hija de un duque.

Las comedias de Blasco carecen por lo general de un argumento sólido, y se reducen a una serie de incidencias de poca monta, dispuestas en un diálogo movido y salpicadas de donaires y agudezas. No son más firmes los caracteres de sus personajes, que a veces degeneran en verdaderas caricaturas. Cierto es que todas las comedias de la época se encontraban en el mismo caso, con la desventaja de que sus autores eran de menor talla literaria que Blasco. Sólo la sencilla conformidad de aquellos públicos, que no tenían donde elegir, podía encontrar divertimiento en tan incoloras y desordenadas producciones. Blasco, sin ser gran poeta, éralo lo suficiente para dar animación a los diálogos de sus comedias en verso, y otro tanto sabía hacer en las compuestas en prosa.

No estará de más recordar que Blasco fué quien dió el principal impulso en 1866, y según modelo tomado de Francia, a los *Bufos Madrileños* del cómico Arderius, y compuso algunas obrillas para este género de opereta alegre y disparatada, que tuvo en España vida ruidosa, pero efímera.

En sus últimos años Blasco pretendió, con poca fortuna, afrontar empresas dramáticas de mayor empeño. En 1895 estrenó *Juan León*, comedia en que, tomando por protagonista a un torero noble y pundonoroso, que viene a ser hijo bastardo de un duque, trató de presentar, aunque sin conseguirlo, un recio cuadro de carácter social. En *El Angelus* (1897) introdujo una acción que comienza por predominio del elemento cómico para llegar a un inesperado desenlace melodramático.

Todos estos autores que cultivaban la comedia casera por los años de 1870, vinieron a ser los principales proveedores de las obritas en un acto que formaron lo que se llamó primero «teatro por horas» y luego «género chico». Este género teatral — que no fué homogéneo, pues en él entraban comedias ligeras, zarzuelillas y revistas políticas —, recibió duros ataques por parte de algunos críticos, como don Manuel de la Revilla y don Manuel Cañete, en tanto que otros, como don Peregrín García Cadena y don Isidoro Fernández Flórez, le defendieron. El género triunfó, aunque de vez en cuando siguiera discutiéndose todavía su legitimidad. Realmente, aunque en las obritas en un acto abundase lo malo, no faltaron otras, especialmente en el sainete y la zarzuela, de innegables méritos artísticos. Para dar idea del predominio que llegaron a adquirir, baste decir que en la temporada de 1872 a 1873, de 271 obras que se estrenaron en los teatros madrileños, 204 eran en un acto.

Junto a las comedias de costumbres o de brochazos costumbristas, seguían en los escenarios las sentimentales de Larra, Pérez Escrich y Marco, las políticas de Rodríguez Rubí, las sociales de Ayala y Tamayo. En cuanto al drama histórico, había encontrado nuevos cultivadores, de cierta valía algunos.

Bárbara Lamadrid, en *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch. Litografía; dibujo de A. Gómez

José Echegaray en la época de su actividad política. Abajo, Echegaray con los actores María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, en 1916

Cuéntanse entre éstos don Francisco Luis de Retes (Tarragona 1822-1901) y don Francisco Pérez Echevarría, (Madrid 1842-1884) que escribieron casi todas sus obras en colaboración. Sabían estos autores planear y desenvolver bien el asunto de sus obras, y versificaban con no poca facilidad. Lo que más flojeaba en sus dramas era el aparato ficticio de que rodeaban el fondo histórico. Así, por ejemplo, en *Doña María Coronel* (1872) acumulan una serie de sucesos imaginarios en torno al rey don Pedro, a don Juan de la Cerda, a Men Rodríguez de Sanabria y a Doña Aldonza Coronel, para llegar, en forma también arbitraria, al rasgo heroico de la protagonista, que se abrasa el rostro para ahogar los deseos del rey y de su amor impuro. En *La Fornarina* (1875) fraguan a propósito del pintor de Urbino y de sus amores una fábula de tonos patéticos, absolutamente alejada de la verdad, y en la que más que el de los propios protagonistas descuella el papel de Bepo, padre de Margarita (la Fornarina). Otros dramas históricos de Retes y Echevarría son *La Beltraneja* (1871), *El motín contra Esquilache* (1872), *El frontero de Baeza* (1877), etc.

Escribieron también dramas no históricos, como *L'Hereu* (1874) y *Luchar contra la razón* (1887). El primero es acaso el mejor entre todos los de estos autores. La aversión recíproca de dos hermanos, el diplomático Jaime, *l'hereu*, y el comerciante Pedro, y que inunda de amargura el alma de la condesa su madre, llegaría al desenlace más trágico si *l'hereu*, arrepentido a tiempo de tan inicua pasión, no salvara a su hermano de la muerte que tenía ya próxima. *Luchar contra la razón* es un drama de evidente influencia echegarayesca. Trágica hasta no más es la suerte del enamoradímiso Carvajal, que al volver del Perú, a donde ha ido en busca de fortuna, encuentra casada a su prometida Cristina, mata al marido en desafío, y acaba por perder la razón.

Por separado escribieron también Retes y Echevarría varias obras teatrales. Del primero son, entre otras, *Doña Inés de Castro* (1867), en que se apartó sobremanera del relato histórico y de la clásica versión de Vélez de Guevara, y *Doble corona* (1867), referente a la abdicación de Bermudo el Diácono en Mauregato y amores de éste con Floresinda. De Echevarría, la más celebrada es *Lo que vale el talento* (1879), historia de un joven inteligente y trabajador que se ve desdeñado por la hija del hombre a quien había encumbrado con su talento, y que, a la postre, se encuentra en circunstancias de desdeñarla a su vez.

Cultivó también el teatro histórico en la forma que más podía agradar al público de su tiempo, don Antonio Hurtado, poeta que nunca hizo cosas extraordinarias, pero que tampoco dejó nunca de ser discreto. Movió, pues, con despejo los personajes históricos y los que no lo eran para darles apariencias de tales, metiéndolos con frecuencia, como era general achaque, en peregrinas aventuras. Así vemos que en el *El toisón roto* (1865) don Juan de Austria está en amores con una sobrina de don Luis Quijada, el noble castellano que le crió y educó en Villagarcía; hácele ir de incógnito a la corte, donde se mete en una aventura que le obliga a despojarse de medio toisón; y al cabo, después de embrollados incidentes, viene el reconocimiento de don Juan y la precisión en que Isabel se ve de renunciar para siempre a su amor. En *Las gradas de San Felipe* (1867) nos presenta el espectáculo del famoso mentidero madrileño, en que la propia reina doña Mariana hace su presencia y conversa mano a mano con los murmuradores que allí se reúnen. También en *La maya* (1869) ofrece el cuadro madrileño unido a la típica costumbre de la Cruz de Mayo, y le relaciona con un episodio de amores. Hizo Hurtado algunos ensayos en la comedia social. En la titulada *Entre el deber y el derecho* (1873) suscita el problema jurídico y moral de la mujer que, creyendo muerto a su primer marido, se casa con otro, del que tiene una hija, y ve luego aparecer al que creía muerto.

Las obras que Hurtado escribió en colaboración con Núñez de Arce son mejores, a lo menos en la versificación, que revela la pluma del poeta vallisoletano.

El laurel de la Zubia (1865), en un acto, contiene un cuadro muy delicado, en que, a más de Sancho Aguilar — el soldado que defendió a la reina Isabel refugiada en la Zubia —, intervienen sus hijos Alfonso y María y la propia reina Católica, que en uno de sus nobles rasgos evita que el bravo militar venda su gloriosa espada. De más importancia es el drama en tres actos *Herir en la sombra* (1866). Los principales personajes de este drama son el secretario Antonio Pérez, que goza la absoluta confianza del rey don Felipe II; su confidente la princesa de Eboli, con él concertada para los fines políticos; su mujer doña Juana Coello, que abriga vivos e infundados celos respecto a la de Eboli; don Rodrigo Vázquez, que aspira a suplantar a Antonio Pérez en la privanza, y para ello apela a todos los medios, incluso fomentar aquellos celos; y el hijo de éste, Diego, enamorado de la hija de Antonio Pérez. Acusado injustamente Antonio Pérez del asesinato de Escobedo, que el propio don Rodrigo ha preparado, es encerrado en una prisión de la que logra huir, mientras Diego recrimina a su padre por las infamias cometidas y se aleja de España para luchar en Flandes.

Mejor aún es *La jota aragonesa* (1866). La acción ocurre durante la guerra de la Independencia, y junto a la exaltación del amor patriótico, admirablemente reflejada por los autores, seguimos con interés creciente las vicisitudes del estudiante Martín, que marcha a luchar contra los franceses, y cuando todos le creen muerto, se presenta en su hogar para llevar la alegría y la felicidad a sus padres y a su amada.

Núñez de Arce, por su parte, a más de estas obras en colaboración escribió algunas solo. Las más importantes son las que coleccionó en el tomo *Obras dramáticas* (1879), a saber: *Deudas de la honra* (1863), *Quien debe, paga* (1867) *Justicia providencial* y *El haz de leña* (1872). La primera, como él mismo dice, es un drama de conciencia, la segunda una comedia de costumbres, la tercera una comedia de tendencias sociales. Las tres muestran una finalidad moral, y aun en *Justicia providencial*, donde contrapone la nobleza de un hombre descreído a la perfidia de un hipócrita, hace que aquél venga a reconocer «que Dios es base y cimiento | del edificio social».

Pero la obra maestra de Núñez de Arce en el teatro es *El haz de leña*, sobre la cual ya dijo Menéndez Pelayo cuanto decirse puede. El reparo que pone Menéndez Pelayo al resorte principal del drama, o sea el diabólico plan con que el hijo de don Carlos de Seso, oculto bajo el nombre del cómico Cisneros, trata de conseguir que el rey don Felipe ponga en ejecución la promesa que había hecho de llevar la leña para quemar a su propio hijo, si fuera hereje, es totalmente justificado. También podría decirse algo sobre la presencia del rey en la casa de Cisneros y en la cámara del príncipe don Carlos, donde encuentra a la enamorada Catalina. Todo ello, sin embargo, contribuye a comunicar al drama tal fuego, tal pasión, que puede darse por bien empleado. Si a esto añadimos el jugoso estilo que palpita bajo una versificación perfecta, bien se puede afirmar que *El haz de leña* es uno de los mejores dramas históricos de su tiempo.

Excelente autor dramático fué Carlos Coello, prematuramente muerto [27]. Empezó por *El príncipe Hamlet* (1872), refundición o traducción reducida del drama de Shakespeare, en que dió ya muestras de su inspirada musa y su disposición para el género dramático. En *La mujer propia* (1873), acudió, como lo habían hecho Hurtado y Núñez de Arce, al secretario Antonio Pérez, y especialmente a su mujer doña Juana Coello, a quien presentó como prototipo de amor y fidelidad, en relación, como se supondrá, con la princesa de Eboli. En *Roque Guinart* (1875) adobó en forma curiosa la historia de don Jaime de Moncada, convertido en Roque Guinart por desengaños y persecuciones, y ante cuya presencia —simpática evocación de *Don Quijote* — se ve desfilar al Ingenioso Hidalgo y su escudero. *La Monja Alférez* (1875) es una zarzuela, con música de Marqués, y cuya protagonista, como se supondrá, es doña Catalina de Erauso, que bajo el nombre

de Guzmán hace vida de soldado, lo cual no obsta para que se enamore de un gallardo mancebo. La última obra de Coello, estrenada poco antes de su muerte, fué *La mujer de César* (1888), comedia a la manera de Ayala, encaminada a demostrar que si conviene ser bueno y parecerlo, como la mujer de César, mejor aún es ser bueno aunque no se parezca. Es buena comedia, aunque las convicciones que sobre moral social abriga el pintor Andrés Aranda, encargado de patentizar la tesis, pequen de extremadas. Era Coello excelente poeta, y sabía poner esta cualidad al servicio de su producción escénica.

Don Francisco Sánchez de Castro (Béjar, 1847-1899) comenzó su labor de autor con *La mayor venganza* (1874), drama un tanto desordenado y confuso, en el cual, mediante una acción puesta en tiempo de don Jaime I de Aragón, se llega a la conclusión de que la mayor venganza es el perdón. Luego compuso dos tragedias: *Hermenegildo* (1875) y *Theudis* (1878). La primera tiene como protagonista al desventurado príncipe Hermenegildo, y reúne todos los caracteres de la tragedia clásica, en lo que se refiere a situaciones tensas, acción solemne, moción de afectos y versificación declamatoria. Sánchez de Castro presenta al mártir Hermenegildo adornado de todas las virtudes, y a su padre, el rey Leovigildo, cruel hasta la consumación del parricidio. *Theudis* ya es mucho más movida y con más juego de pasiones. El rey visigodo Theudis, víctima de pérfidas maquinaciones, repudia a su mujer Tuscia, desconoce a su hijo Eurico y acaba por morir bajo el puñal de éste. Por su interés y por su forma, son dignas de nota estas dos tragedias de Sánchez de Castro.

Gran fama, superior a su mérito — sin que esto quiera decir que careciera de él — tuvo Marcos Zapata [28]. Se dió a conocer por el *cuadro heroico* en un acto *La capilla de Lanuza* (1871), que presenta los postreros momentos del último Justicia de Aragón, confortado por su amada Isabel de Aznar y por Bartolomé Leonardo de Argensola — confúndele Zapata con uno de sus hermanos, Pedro —. Siguió *El castillo de Simancas* (1873), sobre la prisión y muerte del comunero don Pedro Maldonado. Por creerle traidor a los comuneros, la villa de Simancas intenta promover una rebelión para sacarle de la fortaleza y darle muerte; custódiale el conde de Benavente, que, llevado de los mejores deseos, espera para él, aunque inútilmente, el indulto real; Isabel, hija del conde, está en amores con Maldonado y presencia angustiada sus penalidades. Por otra parte, fray Manuel Maldonado Pimentel, hermano del comunero, ve en el conde de Benavente la representación de la despótica nobleza castellana, y le dirige las más graves imputaciones. Dictada sentencia de muerte, Maldonado se encamina al cadalso con el ánimo más esforzado, mientras le asiste su hermano fray Manuel y su amada Isabel cae al suelo privada de sentido. Con todos sus defectos, *El castillo de Simancas* es drama adecuado para mover el sentimiento de los públicos. En *El solitario de Yuste* (1877), en dos actos, y llamado por su autor *poema histórico*, Zapata quiso pintar al emperador don Carlos en su último retiro, y hasta el mismo momento de su muerte. El empeño, como se ve, era arduo, y muy escasamente pudo alcanzarle Zapata en un drama de acción desdibujada. Otra obra de Zapata, *La piedad de una reina* (1887) dió mucho ruido por las circunstancias políticas que concurrían cuando la compuso (la sublevación de Villacampa y el indulto de los sublevados). Citemos por último, en atención al favor que del público merecieron durante muchos años, dos zarzuelas de asunto exótico e inverosímil, con música del maestro Miguel Marqués: *El anillo de hierro* (1878) y *El reloj de Lucerna* (1884).

Zapata dirigió por lo general sus miras a ensalzar los ideales de libertad, acaso con demasiado fuego, pero no con la parcialidad que algunos han supuesto. En cambio se le elogia mucho como poeta, y la verdad es que, si era maestro en *latiguillos* y efectismos de los que arrebatan al público, y a veces tenía aciertos de colorido, en las más ocasiones aparecía vulgar y ripioso. Era muy aficionado a las descripciones, y solía hacerlas en quintillas.

Por un solo drama, *Rienzi el Tribuno* (1876), consiguió brillar en el teatro Rosario Acuña (Bezana, 1851-1923). Drama es también de tendencias ideológicas, representadas en Rienzi y en Pedro Colonna; pero a ello se unen situaciones de pasión intensa, y aun más que todo eso sobresale la versificación, pues Rosario Acuña fué en verdad una de nuestras mejores poetisas. Sobre el mismo asunto se había estrenado años antes un drama póstumo de Carlos Rubio, *Nicolás Rienzi, el Tribuno*.

A más de los autores que quedan citados, llevaban obras al teatro, con más o menos aceptación, otros como Juan José Herranz, Valentín Gómez, Arturo Gil de Santivañes, etc.

II. — Echegaray

El día 14 de noviembre de 1874 se estrenó en Madrid un drama que causó profunda sensación e hizo pensar en una conmoción revolucionaria de nuestro teatro. El drama era *La esposa del vengador*, y el autor don José Echegaray [29]

Ya en febrero del mismo año se había representado la primera obra del mismo autor, *El libro talonario*. Cosa entre drama y comedia, *El libro talonario* no carecía de mérito, pero no hubiera dado mucho que hablar a no ser su autor a la sazón ministro de Hacienda, motivo que le obligó a dar su obra al teatro con el seudónimo-anagrama de *Jorge Hayeseca*.

En cuanto a *La esposa del vengador*, era, en efecto, cosa muy distinta a las que el público estaba acostumbrado a ver. La suma de incidentes violentos, inopinados, angustiosos, que se encadenaban misteriosamente y ponían en tensión continua la atención y los nervios del espectador, el tremebundo desenlace, en que un amante desventurado se hundía en el pecho una daga, el desarrollo de esta acción en versos, ya que no buenos, arrebatados, todo ello daba al drama un interés inusitado. El público quedó desconcertado, y casi lo mismo ocurrió a la crítica.

Después de un drama de época contemporánea, *La última noche* (1875), de poco fuste, Echegaray estrenó *En el puño de la espada* (1875), con el cual dejó ya totalmente asentada la fábrica de su escuela dramática. Una breve indicación sobre su argumento dará idea de lo que era esta obra.

La acción corresponde a la época de Carlos V. Los dos primeros actos, en Madrid; el último, en la fortaleza de Orgaz. Como antecedentes de la acción, sabemos que en el asalto al castillo de Orgaz, defendido por los comuneros, don Juan de Albornoz, luego conde de Orgaz, forzó a la hija del conde de Villafranca, doña Violante, y que el escudero de ésta, el honrado Nuño, la encontró desmayada y herida, y junto a ella un puñal, que desde entonces guardó. Doña Violante casó con el marqués de Moncada, don Rodrigo, y al comenzar la obra el matrimonio vive feliz con su hijo, Fernando, y una hermosa joven, Laura, a la que protege. Estos dos jóvenes se aman tiernamente. Así las cosas, don Juan de Albornoz, enamorado de Laura, se presenta con una orden del emperador para que el de Moncada se la dé en matrimonio. Doña Violante, al ver a don Juan, le reconoce, de igual modo que don Juan descubre en el trofeo o panoplia de la sala el puñal que Nuño recogiera en el castillo de Orgaz. Entre don Juan y Fernando se concierta un duelo, y doña Violante, para impedirlo, quiere hablar con aquél y le cita por una carta, en la que hace referencia a su mancilla. Por diferentes circunstancias, todos, y entre ellos Fernando, creen que la cita del de Orgaz no es con doña Violante, sino con Laura. Fernando entonces refiere la historia de uno de los antepasados de la familia, don Alvaro de Moncada, que mató a su esposa por el simple hecho de conservar una carta de cierto príncipe moro, y luego hizo fabricar una espada en cuya empuñadura hueca metió la carta, ensangrentada. Desde entonces, «todo Moncada, en rigor, | en el puño

de la espada | lleva el sello de su honor». Era aquella espada la misma que usaba don Rodrigo. Como la carta de doña Violante al conde Orgaz va a parar a Nuño, la guarda en la empuñadura de la espada, junto a la otra. Laura se casa con el conde de Orgaz. Deseoso de castigar sus infamias, Nuño desafía al de Orgaz; pero éste le hiere gravemente. Ya moribundo, Nuño escribe con sangre en la hoja de su puñal — el mismo que cuidadosamente había conservado — estas simples palabras: «En el puño de la espada». De boca de su propia madre, Fernando viene a saber que el conde de Orgaz era su padre. Como don Rodrigo quiere a toda costa averiguar lo que Nuño había escrito en su puñal, Fernando encuentra un medio de borrarlo, y es hundir el arma en su pecho. Antes de morir pide como último favor a don Rodrigo que meta en su tumba la espada del famoso puño. De este modo evita que don Rodrigo conozca su deshonra.

¿Qué era este cúmulo de infortunios, de delitos, de casualidades, de portentosos sucesos? ¿Era el romanticismo redivivo? Así lo entendieron muchos entonces, y así ha seguido interpretándose después. Admitamos que fuera el romanticismo; pero corregido y aumentado. Más aún: alterado en forma tal, que en nada se parecía al del duque de Rivas, al de García Gutiérrez, al de Hartzenbusch. Aquél respetaba la lógica de la pasión y despertaba emociones más o menos fuertes; el de Echegaray, saltando por todas las verosimilitudes, producía una excitación nerviosa. Con la inextricable urdimbre de acontecimientos estupendos, de lances terroríficos, de transiciones inesperadas, Echegaray lograba fascinar, más bien marear, a sus públicos y se apoderaba de su voluntad.

Después del triunfo de *En el puño de la espada*, Echegaray quedó proclamado por la crítica como «un genio dramático de primera fuerza». Y el caso es que los mismos críticos que lo afirmaban así, encontraban en el drama tantos y tantos defectos, que apenas quedaba un rincón para las bellezas. Mas por algo don Federico Balart, después de decir que en aquel drama «hasta los errores llevan el sello del talento y el hálito de la inspiración», añadía: «Para obras de esa índole no hay más que dos fallos posibles: el triunfo o la pena capital. Público y crítica han optado por el triunfo».

Puesto ya en este camino, Echegaray siguió adelante, no sin que de vez en cuando diera al teatro obras de otra índole. Ni es posible examinar aquí todos esos dramas, ni ello conduciría a nada, ya que lo que de uno de ellos se diga, es aplicable a todos. Bastaría una simple ojeada a los principales para advertirlo así. Vemos, por ejemplo, que *En el pilar y en la cruz* (1878) se agitan las nieblas de la intolerancia religiosa y las más bajas pasiones, para terminar con el sacrificio de una joven inocente. *En el seno de la muerte* (1879) es uno de los más exaltados: el último acto se desenvuelve en un panteón subterráneo, donde un marido ultrajado se encierra con su mujer y el adúltero, para esperar la muerte de los tres. *La muerte en los labios* (1880) tiene por protagonista a Miguel Servet, perseguido sañudamente en Ginebra por Calvino; y lleva aquel título porque las últimas palabras del famoso médico aragonés son para arrastrar a la hoguera a dos nobles y generosos amantes que le han salvado. *Conflicto entre dos deberes* (1882) se llama así porque, efectivamente, plantea la lucha que se entabla en el alma de Raimundo, joven abogado, entre el amor que profesa a Amparo, hija de su protector el banquero don Joaquín, y la obligación profesional de revelar que éste es el autor de un asesinato; conflicto que a Raimundo llena de penosas dudas y que viene a desenlazar el suicidio de don Joaquín.

Por donde quiera que se miren estos dramas de Echegaray, siempre vendremos a parar a lo que, con motivo del estreno de *Cómo empieza y cómo acaba* (1876) escribió don Manuel de la Revilla: «Aplicando el escalpelo del análisis a las obras del señor Echegaray, ninguna resiste a la crítica más somera. En todas se advierten iguales defectos: carencia de verdaderos caracteres; falsedad, y a las veces inmoralidad, de cuantos con tal nombre se presentan; inverosimilitud inconce-

bible en los recursos, situaciones y efectos; horrores repulsivos al sentido moral y al estético, a manos llenas prodigados; falta completa de trascendencia moral y social; ausencia de color local y de carácter de época; frecuente hinchazón y amaneramiento en el lenguaje; lirismo recargado e inoportuno en la versificación; en suma, pecados contra el buen gusto, la verosimilitud y el sentido moral. Y sin embargo, estas obras se aplauden con entusiasmo, y los mismos críticos que, pasada la fascinación del primer momento, serenamente las examinan y con severidad las juzgan, las aplaudieron en el acto de su representación».

No contento Echegaray con llevar su romanticismo a dramas *de época*, le aplicó también — como en el ya citado *Conflicto entre dos deberes* — a otros de acción contemporánea. Tales son, entre otros, *O locura o santidad* (1877), en prosa, donde vemos que un hombre honrado, precisamente por no quebrantar sus deberes de conciencia, es conducido al manicomio en su pleno juicio, y *El gran Galeoto* (1881), que es, a no dudar, una de las mejores obras de Echegaray, pese a la mala calidad de sus versos. El título está tomado de *Galeoto*, nombre del paje que en la leyenda de Lanzarote del Lago sirve de intermediario entre éste y la bella Ginebra, y al cual alude el Dante en *La Divina Comedia*. Echegaray aplica el nombre de *Gran Galeoto* a la sociedad, que, por malicia o por necesidad, siembra la duda y el mal. Ernesto, poeta de alma ardiente y noble corazón, es hijo adoptivo de don Julián y vive con él y con su esposa Teodora. El mundo — el gran Galeoto —, está representado por el hermano de don Julián, llamado Severo, y por su mujer e hijo, los cuales se hacen eco de murmuraciones calumniosas y dan a don Julian la voz de alarma: su honor está en peligro. Ello es totalmente incierto; pero de tal modo realiza su obra el gran Galeoto, que don Julián, gravemente herido en duelo por uno de los calumniadores, muere maldiciendo a la inocente Teodora, y ésta, menospreciada por todos, sólo halla apoyo en Ernesto.

Después de esta primera época de su teatro, Echegaray, sin abandonar totalmente los primeros procedimientos, escribió obras de otros géneros, como la comedia dramática, la de tesis y aun la satírica, todas ya en prosa. Dada la extensa producción de Echegaray — 64 obras dramáticas — sólo es posible hacer mención de las más famosas.

Un crítico incipiente (1891) es una comedia de sátira literaria, por el estilo de *La comedia nueva*, de Moratín, y de *El poeta y la beneficiada*, de Bretón de los Herreros. Un autor dramático, don Antonio, estrena una obra, titulada *El Conde Ulrico*, sin dar su nombre, y en la cual, para despistar a sus enemigos, imita el estilo de un émulo y competidor suyo, don Pablo. Entre los críticos — los presenta Echegaray de muy diferentes tendencias y cataduras —, hay mucha división de opiniones. Un hijo de don Antonio, Pepe, que es precisamente el *crítico incipiente*, cree que la obra es de don Pablo, el enemigo de su padre, y publica un artículo en que juzga el drama del modo más cruel. Descubierta la verdad, y arrepentido Pepe de su ligereza, el bondadoso don Antonio concede su perdón a todos. La sátira, salvo algunos toques un tanto gruesos, es aguda e intencionada.

El hijo de Don Juan (1892) es un drama que se dijo *científico-social*, inspirado, según manifestación del propio Echegaray, en *Los aparecidos*, de Ibsen. Alguna relación tiene, bien que sólo en lo que se refiere a las taras hereditarias; mas ni el Lázaro de Echegaray se puede comparar con el Osvaldo de Ibsen, ni su doctor Bermúdez con el pastor Manders. Como Osvaldo, Lázaro pide a su madre en su agonía que *le dé el sol;* frase que, por cierto, no fué comprendida por muchos y que Echegaray hubo de explicar y justificar en un prólogo que puso a *El hijo de Don Juan*. Como este drama marca, aunque levemente, una de las primeras señales de la influencia ibseniana en España, ello demuestra hasta qué punto Echegaray procuraba renovar su arte.

De lo mejor en el teatro de Echegaray son los dramas *Mariana* (1892) y *Mancha que limpia* (1895). En los dos afrontó Echegaray — para lucimiento de la sin par actriz María Guerrero — el estudio de un carácter de mujer; y él, que en los dramas de su primera época había movido sus personajes como autómatas, a impulso de resoluciones y arrebatos inopinados, aquí ya maneja resortes psicológicos, más o menos discutibles, pero al cabo fundamentales. La Mariana del drama de este título pasa por tales y tan opuestos embates, que su alma atormentada acaba por perder todo dominio. Esta lucha interior, hondamente reflejada por el dramaturgo, es la que hace a Mariana jugar primero con el amor de Daniel Montoya, y apasionarse luego por él, y rechazarle más tarde por motivos de honor de que él es irresponsable, y casarse con otro, y pedir, por último, a su marido que la mate para defender su honor.

La Matilde de *Mancha que limpia* junta a la bondad innata la vehemencia del amor y el honor, que la arrastra a llegar al crimen cuando ve uno y otro pisoteados por una desalmada, Enriqueta, que es el reverso de la medalla. Fernando ama a Matilde; pero la fatalidad — que también en *Mancha que limpia* tiene su intervención correspondiente —, hace que aparezca a sus ojos como indigna de su amor, y le conduce a casarse con Enriqueta; precisamente la que le lleva al tálamo el deshonor y la infamia. Por eso, cuando Matilde ha hundido en el pecho de su rival la malhadada plegadera, Fernando exclama fuera de sí: «¡La maté yo, yo mismo!».

Mariana y Matilde son dos figuras de innegable fuerza dramática. Los que en ellas parecen contrasentidos y brusquedades, son precisamente los que constituyen la integración de un carácter muy alejado de lo vulgar, y responden a lo que pudiéramos decir la lógica de lo ilógico. Hay, sí, en ambos dramas evidentes falsedades; pero más en las situaciones que en los caracteres.

No es posible omitir uno de los últimos dramas de Echegaray, *El loco Dios* (1900), por su índole particular, que dió mucho que hablar. El protagonista del drama, Gabriel Medina, es un hombre de gran talento, de perfecta rectitud moral, pero raro y enigmático, de modo tal que, como dice uno de los personajes, «asombra, atrae, da miedo». Sus ideas sobre el hombre y la sociedad, son nobilísimas, pero utópicas. Fuensanta, viuda rica, cuyos parientes están en acecho de su fortuna, se enamora de Gabriel, fascinada por sus singulares cualidades. De tal modo se conduce Gabriel y tales son sus manifestaciones, que los parientes de Fuensanta, para evitar la boda, tratan de declararle loco; mas no consiguen su propósito. Después de celebrada la boda, Gabriel, en un diálogo interesantísimo, revela a Fuensanta *su secreto:* él no es él; él es «el Dios de todos. ¡El Dios de todo! ¡El Dios *uno, eterno, infinito*!». Cuando los parientes de Fuensanta preparan ya la reclusión de Gabriel en un manicomio, y ella, dispuesta todavía a salvarle, trata de llevarle muy lejos en su yate, Gabriel se presenta arrebatadamente y proclama, presa de la mayor exaltación, que todos ellos, tanto los que le aman como los que le odian, serán purificados por el fuego. Y, en efecto, la escena se rodea de llamas, porque «el loco Dios» ha prendido fuego al edificio. Es drama, *El loco Dios*, de honda concepción. No faltó quien dijo, a raíz de su estreno, que Gabriel Medina era, no ya un hombre, sino un símbolo, cosa no fácilmente admisible. Debemos ver en Gabriel Medina un loco, aunque un loco genial.

Aun en estas obras de su última época mostró Echegaray las mismas cualidades buenas y malas — aunque atenuadas estas últimas — que le distinguieron desde un principio. Conservó el movimiento de pasiones violentas; la desbordada intervención de personajes desequilibrados, inconscientes o amorales; los contrastes bruscos y los vivos efectismos; las flagrantes inverosimilitudes, sin las cuales todo el aparato del drama se desplomaría... Pero, junto a eso, nunca le faltó la consumada destreza para herir las fibras más sensibles del espectador,

que a él se rendía irreflexivo. Cualquiera que sea el juicio que se forme sobre Echegaray, no se puede negar que durante veinte años fué dueño y señor de la escena española.

III. — Escuela de Echegaray

Se habla generalmente de la *Escuela de Echegaray*, y en ella se incluye ante todo a Eugenio Sellés y Leopoldo Cano. La verdad es que si estos dos autores pudieron parecer en un principio seguidores de Echegaray, bien pronto se apartaron de él y cada uno echó por distinto camino. Tal podrá verse a continuación.

Eugenio Sellés [30] se inició en el teatro con dos dramas históricos, *La torre de Talavera* (1877) y *Maldades que son justicias* (1878), que, por motivos en gran parte ajenos a su mérito, tuvieron mediano éxito. Siguió a continuación *El nudo gordiano* (1878), drama que levantó tremenda polvareda y dió lugar a empeñadas polémicas.

Parecían destinadas las obras de Sellés a producir siempre ruido inusitado. Ello se debió principalmente a la índole delicada o escabrosa de los asuntos, que desentonaba abiertamente en el ambiente de nuestro teatro. Lo mismo le ocurrió, y aun antes que a Sellés, a Enrique Gaspar, según luego veremos. El público español no estaba preparado para ver expuestos clara y descarnadamente en escena ciertos problemas sociales, basados en el adulterio, el divorcio y otros temas por el estilo. Acostumbrado a los dramas de Echegaray, que le proporcionaban emociones intensas y no le daban que pensar, rehusaba cosas de mayor hondura y se escandalizaba al ver reproducidos en escena, con mayor o menor verdad, los vicios y extravíos de la sociedad en que vivía, sobre todo si tocaban a la moral de los sexos. Veía con tranquilidad que personajes de la Edad Media o del tiempo de los Austrias cometieran en los dramas de Echegaray adulterios, asesinatos, suicidios y toda clase de crímenes; pero quería que se pasaran en silencio los de sus contemporáneos, o por lo menos que no fueran unidos al planteamiento de cuestiones de moral y derecho sobre los deberes que a la sociedad incumben en su evitación y castigo. Los ecos de Augier y de Dumas el hijo, que ya mucho antes habían llegado a España — nada menos que en 1857 se había estrenado, con el título de *Susana*, una traducción de *Le Demi-Monde* —, no se habían querido oír, y podían tenerse por inéditos.

Consideradas de conjunto sus dotes literarias, Sellés supera a Echegaray y aun a todos los dramaturgos de su tiempo. Sus dramas y comedias obedecen a un plan regular y perfectamente lógico, y lejos de sustentarse en hechos aislados e inconsútiles, marchan desde el principio a la realización orgánica de una idea. Las teorías de Sellés parecerán más o menos ciertas; pero, colocados en su terreno, es necesario aceptar las consecuencias. Domina en todas sus obras, es cierto, un pesimismo desconsolador, y acaso eso influyera en la frialdad y despego con que por lo general fueron recibidas. En cuanto a la forma, sea que estén compuestos en verso o en prosa, es propia de un escritor que manejaba el idioma con sencilla elegancia y de un poeta que sentía hondo y dominaba fácilmente la versificación. Menudeaba demasiado Sellés, como otros dramaturgos de su tiempo, los *latiguillos*, que eran realmente una imitación abusiva de lo hecho ya por López de Ayala. Mientras éste sabía condensar rotundamente, en dos, tres o cuatro versos, un pensamiento sentencioso o enérgico, ahora se llevaba el recurso a la exageración y se incrustaba a cada paso en el diálogo a modo de golpe irrefragable. Bien que su finalidad fuera arrancar los aplausos del público, hay que reconocer que Sellés supo hacerlo con oportunidad y acierto. No tuvo tanto al prolongar con exceso en sus obras el tono doctrinal y polémico, que a veces se hace cansado.

Con *El nudo gordiano* asoma en nuestra escena la cuestión del divorcio, tan traída y llevada en la de allende los Pirineos. Carlos es un hombre bueno y honrado, que vive feliz con su esposa Julia y su hija María; de pronto, sabe que aquélla mancilla torpemente su honor; trata de romper el lazo que con ella le une, y halla que ni la ley le da medios para la disolución del vínculo, ni la sociedad le apoya en su desdicha, ni la infiel esposa se aviene a recluírse, arrepentida, en lugar donde oculte su deshonra, ni siquiera la fortuna le ayuda cuando se bate en duelo con el ofensor... ¿Qué hacer en este caso? «¡Nudo gordiano! — dice Sellés — ¿No se suelta? ¡Pues se corta!». Y Carlos da muerte a su mujer. El problema descansará en fundamentos más o menos sólidos, pero Sellés — que acaso conocía *La femme de Claude*, de Dumas el hijo —, traza con él un drama excelente. En diarios y revistas se discutió empeñadamente, no ya el mérito del drama, sino el valor de la tesis en él sustentada, desde el punto de vista moral y jurídico. Hubo quien, como los abogados don Nicolás Santa Olalla y don José María Tárrago, publicaron con tal objeto un folleto de 166 páginas, largamente documentado. Si bien reconocían que Sellés era un gran poeta y el drama admirable, sostenían que tanto la Iglesia como el Derecho tenían solución para casos tales, y terminaban rogando a Sellés que escribiera «otro drama sobre el mismo asunto, desenlazándole legalmente, esto es, presentando a Julia y a Enrique en presidio».

Otras dos obras de Sellés adquieren después de éste gran notoriedad: *Las esculturas de carne* (1883) y *Las vengadoras* (1884). La primera en verso, la segunda en prosa, y ambas demostrativas de que Sellés, del mismo modo que Enrique Gaspar, se había resuelto decididamente por el realismo en el teatro. Esta fué la causa de que los críticos, o a lo menos una parte de ellos, pusieran el grito en el cielo, por entender que Sellés seguía las huellas de los autores franceses, y que esto, a más de constituir un peligro para la moral, era atentatorio a la buena tradición del teatro español.

Las esculturas de carne es obra muy inferior a *El Nudo gordiano*. Trata de poner a la vista que la indiferencia de muchos hombres, para quienes los actos malos de los demás nada importan en cuanto no afecten a su particular bienestar, puede causar a la larga su propia desdicha; y para demostrarlo se vale Sellés de una doble historia amorosa, en que abundan las inverosimilitudes y las violencias, no menos que el sermoneo moral.

En cuanto a *Las vengadoras*, es necesario tener presente, no el original de la obra tal como se estrenó en 1884, sino la refundición que hizo Sellés en 1892. A su estreno, *Las vengadoras* fué muy mal recibida por el público y por la crítica. Alegábanse, entre otras razones, la atrevida libertad del asunto y la inexistencia en la sociedad española del tipo o clase que servía de fundamento al drama. Las *demimondaines* francesas, decíase, con sus peculiares caracteres, son desconocidas en España.

En 1892, al representarse de nuevo *Las vengadoras* con bastantes modificaciones, incluso en el desenlace, que ya no iba unido a un suicidio, como en la primitiva versión, tuvo buena acogida. Las circunstancias habían cambiado, y el público español, que se había familiarizado ya con las obras del teatro francés, no era tan asustadizo como antes. Sellés imprimió *Las vengadoras* con un prólogo muy sabroso, en que trataba de demostrar que las *damas* de la clase de su protagonista tenían representación en Madrid, y que el arte realista era tan moralizador como el idealista, con una sola diferencia de procedimientos. «Uno —decía — enseña lo que debe hacerse; otro enseña lo que debe evitarse». Deducíase de *Las vengadoras* la conclusión de que las mujeres de aquella laya son las encargadas de dar venganza, con su conducta falaz e interesada, a la mujer legítima vilmente engañada; y de aquí el título de la comedia. En ésta, la vengadora es Teresa, por quien Luis abandona a su mujer, y que al verle arruinado y camino

de la estafa, le abandona a su vez para unirse al inglés lord Raymond. Hay ciertamente escenas, en especial las del segundo acto, crudas en demasía. La forma literaria y el movimiento del diálogo son insuperables, aunque parezcan excesivos los discreteos y las frases de ingenio puestas en boca de todos los personajes.

Notables también, aunque con toques de pesimismo y de crítica negativa, son otras obras de Sellés. Tiende a demostrar en la titulada *En el cielo o en el suelo* (1880) que en la sociedad moderna, por muy dispuesto que esté un hombre a practicar la virtud y la moralidad, se verá arrastrado al mal; en *La vida pública*, (1885), que la política, a más de ser una farsa, mata los sentimientos de la familia y del hogar; en *La mujer de Loth* (1896), que es grave error supeditar los impulsos naturales a las vanidades del abolengo; en *Los domadores* (1896), que el ser más débil, un niño o una mujer, puede vencer las fuerzas más poderosas con el arma del cariño, y dar luz a las inteligencias más ofuscadas. Se observa, pues, que a medida que llegaba a sus últimas obras, Sellés veía la realidad con más favorables colores. En *Cleopatra* (1898) hizo un magistral arreglo de la tragedia de Shakespeare.

Leopoldo Cano y Masas [31] comenzó ciertamente por imitar a Echegaray en el drama *Los laureles de un poeta* (1878), que por sus exageraciones más bien parece dirigido a poner en evidencia los procedimientos del maestro, así como en *La opinión pública* (1878), de enmarañado asunto y tremebundo desenlace; pero luego produjo un drama de tonos templados y simpático argumento, *La Mariposa* (1879). Obra delicadamente idealista, viene a demostrar que la felicidad no es posible en la tierra, porque si alguna vez la tenemos cerca — como le ocurre a Luis con la desventurada Martina —, no la reconocemos y la despreciamos. El hombre, como la mariposa, muere cuando roza con sus alas la luz anhelada. Cuando Luis ha descubierto al fin ese divino fulgor en Martina, ésta muere de dolor y amor.

La obra más celebrada de Cano fué *La Pasionaria* (1883). Es drama de los que por la colisión de ideas y de caracteres, más pueden apasionar al público. Coloca Cano de un lado a *los buenos*, a los que padecen desventuras y miserias, a los guardadores de la justicia y de la razón: tales son Petra, la pobre Pasionaria, seducida y abandonada por un malvado, y víctima de las mayores penalidades; Margarita, la tierna niña nacida de ese amor fugaz, alucinada unos instantes por las galas de que la rodea el interés calculador, pero vuelta bien pronto a los brazos de su desdichada madre; y sobre todo Marcial, el soldado voluntario de Cuba, prototipo de la hidalguía y de la generosidad. La exaltación quijotesca de Marcial, que va rompiendo lanzas por todos los humildes y los desvalidos, que acomete a un guardia por haber ofendido a una infeliz mendiga, que disputa con un juez sobre la injusticia de ciertas leyes, que se arroga la paternidad de la niña abandonada para ponerla a salvo de la ambición y el dolo, excede acaso de todo lo presumible, pero hace de él una de las figuras más atrayentes de nuestro teatro. De otro lado vemos a los protervos, encubiertos por el manto de la hipocresía: don Perfecto y su hermana Lucrecia, siempre cautelosos y solapados y al acecho de riquezas, vengan de donde vinieren; Angelina, alma insensible y aviesa, que no sólo olvida el amor a su primo Marcial, sino que secunda maravillosamente el inicuo enredo tramado por los suyos; y, últimamente, el perverso Justo, que después de deshonrar a Petra y arrojarla al arroyo con su hija, decide reconocer a ésta para apropiarse de una inesperada herencia, llevar a Petra a un hospital y recluir a Marcial en un manicomio. Todo ello conduce al inevitable y funesto desenlace. Petra, al ver que Justo la separa violentamente de su hija, y que la niña cae al suelo y se hiere, se arroja sobre él y clava en su pecho un cuchillo. No pocos reparos pueden ponerse a *La Pasionaria*, entre ellos el de recargar demasiado las tintas de la pintura de los personajes que representan la hipocresía y el fariseísmo; pero es, con todo, obra de extraordinario interés dramático.

En las demás obras, Cano y Masas mantuvo siempre su sello individual de dramaturgo, bien diferente, como queda dicho, del de Echegaray. *Trata de blancos* (1887) encierra un nuevo golpe contra los farsantes y los bribones: como representación del bien está el protagonista, Juan de Dios, que se agita en una sociedad de bellacos. *Gloria* (1888) — cuyo éxito sólo puede compararse al de *La Pasionaria* —, sin desmentir los caracteres de su filiación, agrega otro elemento primordial: el velo de espiritualidad en que está envuelta. Dentro de la acción humana que en ella se desarrolla, hay en *Gloria* mucho de simbólico. Simbólica es la figura de Gloria, la protagonista; simbólico Lorenzo, artista del ideal; simbólico el ciego Esteban, que constituye un verdadero acierto. *Velay* (1895) y *La Maya* (1901) tienen por escenario la tierra de Castilla. En la primera, el pueblo castellano pone la luz límpida y transparente de su criterio recto sobre los artificios de la vida cortesana. En la segunda, vemos de un lado a la aristocracia de abolengo, quizá un poco orgullosa en ocasiones, pero pronta a revelar lo noble de su sangre; del otro, a la riqueza improvisada, zafia, grosera, que no puede comprar la elevación de sentimientos con todo el oro de sus talegas. *Mater Dolorosa* (1904), en prosa, última obra de Leopoldo Cano, contiene una sátira muy fina contra los potentados viciosos y contra el arte *novísimo* y sus cultivadores. Cesáreo, pintor de la escuela más reciente, no titubea en abandonar a su hijo y a su mujer — la *mater dolorosa* —, en alas de sus sueños de loco.

Mientras Sellés trata de sacar a luz los grandes vicios sociales, y de combatirlos con las fuertes armas de la dialéctica y de los ataques a fondo, Leopoldo Cano se fija principalmente en las hipocresías, los egoísmos, las vanidades, y tomándolo por el lado chancero, aunque no menos hiriente, se vale de la ironía y de la intención epigramática. De este género son las frases de *latiguillo* que, al igual que Sellés, menudea Cano en sus obras.

Los defectos de Cano son los comunes a todos los dramaturgos de la época, que solían mirar la vida por un lado más desagradable y supeditaban la marcha general de la acción dramática a las necesidades del desenlace, y por tal motivo coordinaban los hechos de modo arbitrario. Leopoldo Cano maneja el verso con facilidad y garbo, a veces hasta con despreocupación.

IV. — Otros autores

Sólo dieciséis años contaba Juan Antonio Cavestany [32] cuando dió al teatro *El esclavo de su culpa* (1877), comedia a la manera de Ayala. Compuesta a esa edad, revela en verdad un talento precocísimo; pero ya se comprenderá que, aun así, ha de tener los defectos propios de la inexperiencia y los que atañen al desconocimiento de la vida y de los hombres. Aquella historia por la que Carlos, que es una especie de *hombre de mundo*, está a punto de llevar a la perdición a su propia hija, y que le hace reconocer al fin que los que viven sujetos por la maldad se hacen algún día esclavos de su culpa, sólo a costa de ingenuas inverosimilitudes está lograda. Lo malo fué que Cavestany, lejos de llevar en marcha progresiva su labor dramática, tuvo varios fracasos después de *El esclavo de su culpa*, y ni siquiera el drama *Sobre quien viene el castigo* (1880), que obtuvo una acogida algo mejor, supone marcado adelanto. El castigo a que se refiere el título de la obra es el que sufren los hijos por los pecados que los padres cometieran, cosa que Cavestany trata de hacer ver mediante una trama sobradamente convencional. Más interesante y plausible, por lo sencillo, es el drama *Despertar en la sombra* (1881). En cuanto a *Sofía* (1894), pertenece de lleno al género echegarayesco.

Entre las últimas obras de Cavestany figuran tres de asunto histórico, que lograron bastantes aplausos: las comedias *La Duquesa de la Vallière* (1899) y *La reina y la comedianta* (1900), y el drama trágico *Nerón* (1900). Procuró Cavestany

darlas cierto valor poético, pero no se esforzó en conseguir la apariencia histórica ni el color local. Ni Luis XIV y su favorita en la primera, ni el rey don Felipe IV y la Calderona — como tampoco los demás personajes, Quevedo, Calderón, Villamediana, etc., — en la segunda, ni el emperador romano, Agripina y Lucano en el último, tienen gran cosa que ver con sus originales. En la parte sentimental tiene algunos aciertos Cavestany, que, por otra parte, vestía sus obras con una versificación nada espontánea ni elegante, pero sí provista de la suficiente hojarasca para arrancar el fácil aplauso.

Muy joven era también Ceferino Palencia [33] cuando estrenó las comedias *El Cura de San Antonio* (1879), *Carrera de obstáculos* (1880) y *El guardián de la casa* (1881). Esta última le colocó ya entre los autores predilectos del público, por la finura de observación que mostraba y el donaire de su diálogo. Persigue esta comedia fines de aplicación moral, pero con una jovial naturalidad sustentada en el *corrigo ridendo mores*. El carácter de Carmela, a quien incumbe principalmente la misión de demostrar la necesidad en que se encuentran los padres de dar a sus hijos una educación conveniente, está entendido a la perfección. En cuanto a la forma, digna es también de elogio, pues Ceferino Palencia, sin tener las pretensiones de poeta que otros, versificaba suelta y sencillamente. Después de *Cariños que matan* (1882), también de intención docente, estrenó *La Charra* (1884), con lo que alcanzó un nuevo triunfo. Va esta comedia contra los que desprecian todo lo español y se entusiasman con lo extranjero, y en ella Teresa, la charra de Alba de Tormes, puede aprender y enseñar en la corte, en casa de su prima la aristocrática Adolfina, cuánto mejor es atenerse a los rancios usos castellanos que seguir las manías extranjerizas. De este terreno teatral, que era el suyo propio, se apartó Palencia en *Nieves* (1894), donde, con mayores aspiraciones, se metió en el de la *alta comedia*. No fué muy afortunado el ensayo, porque tanto la protagonista, Nieves, condesa de Alamar, como los demás personajes, desentonan del medio por la escasa altura de sus sentimientos, y la comedia termina con el clásico recurso de la vindicta.

También entre las últimas obras de Ceferino Palencia hay dos de evocación histórica: *Comediantes y toreros* o *la Vicaría* (1897) y *Pepita Tudó* (1901). La primera es un sainete en un acto, de mucha animación y movimiento, inspirado por el famoso cuadro de Fortuny *La Vicaría*, y en el que intervienen personajes como Goya, Moratín, Comella y Curro Guillén. *Pepita Tudó* es una comedia en prosa y verso, también de mucho sabor, y ajustada, dentro de lo posible, a la verdad histórica. Todo lo relativo a las relaciones de Godoy con María Luisa, a su matrimonio secreto con Pepita Tudó, y al que, por deseos de Carlos IV, hubo de celebrar con la condesa de Chinchón, está bien utilizado para los efectos escénicos. Citemos por último *La nube* (1908), comedia que, por su particular tendencia, dió mucho que hablar, y que, desde el punto de vista literario, es también de mérito.

Pocas obras dejó Francisco Pleguezuelo, pero alguna de ellas es digna de nota; bien que, en punto a la versificación, todas dejen bastante que desear. Sus dos primeros dramas, *Mártires o delincuentes* (1884) y *La verdad sin prueba* (1885), son imitaciones de Echegaray, con su correspondiente desenlace funesto, que en la primera es un asesinato y en la segunda un suicidio. Mucho mejor, y de diferente género, es *Margarita* (1887), comedia de gratas y apacibles tintas. Especial simpatía despierta la protagonista, Margarita, que entra como institutriz en el hogar de un marqués, de quien es hija natural, y consigue destruir las calumnias que en torno a ella se levantan y atraerse el cariño de todos. La comedia que siguió a ésta, *Angel caído* (1887), baja bastante. Años después, en *Al pie de los Pirineos* (1894), Pleguezuelo se inclinó a la comedia de carácter social.

Pedro Novo y Colson (Cádiz 1846-1931) adquirió nombradía por la comedia *Un archimillonario* (1886) y el drama *La bofetada* (1890), especialmente por este

último; aunque con anterioridad había estrenado los dramas en verso *La manta del caballo* (1878) y *Vasco Núñez de Balboa* (1883). Luego dió otras obras al teatro.

Tanto *Un archimillonario* como *La bofetada* están en prosa. La primera es una comedia de tonos sentimentales, especialmente por la reacción que el *archimillonario*, Félix Signey, inclusero, enriquecido con los negocios, experimenta al ver a una desdichada joven, hija del duque de Toledo, muerta de dolor porque la privan del hijo que hubo en un momento de pasión, y que trae a Signey el recuerdo emocionado de su propia madre. En *La bofetada*, el marqués de Leiza, que ha dado muerte a su esposa en un rapto de ira, al creerla infiel, la rehabilita en su memoria ante la nobleza de aquel a quien cree el hijo adulterino, el bravo teniente de húsares Alberto, que recibe de su mano una bofetada, y, convencido de la virtud de su madre, no osa replicar en la misma forma. El mérito de estas dos obras de Novo y Colson no pasa de regular.

V. — El realismo en el drama

Cuando sustentaban la escena dramática española, y graduaban los gustos del público, las obras emocionales de Echegaray, las sociológicas de Enrique Gaspar y las especulativas de Galdós, con las de otros autores afines, apareció una que a ninguna de ellas se asemejaba, por estar tomada de la veta popular: *La Dolores* (1892), de don José Feliu y Codina [34]. Así se explica la acogida entusiasta que tuvo en toda España.

Antes de *La Dolores*, Feliu había escrito varias obras, así en castellano como en catalán; pero fué ésta la que le abrió las puertas de la fama.

Tuvo Feliu y Codina la feliz idea de inspirar su drama en el popularísimo cantar:

Si vas a Calatayud,
pregunta por la Dolores,
que es una chica muy guapa
y amiga de hacer favores.

Sobre el origen de ese cantar no había el menor antecedente: fué Feliu quien en torno a él tejió una historia de amor y de celos, y a fe que lo hizo con todo el acierto apetecible.

Comienza ese acierto por la elección del medio ambiente: la acción se desarrolla en un mesón de Calatayud, entre gentes del pueblo. Con la mesonera, Gaspara, vive su sobrino Lázaro, seminarista, muchacho al parecer tímido y apocado, atento a las prácticas devotas por sus estudios requeridas. De criada del mesón está la Dolores. Los concurrentes al mesón nos hacen saber los antecedentes de ésta: en Daroca, donde vivía, un barbero marchoso y jaquetón, Melchor, la burló malvadamente, y no contento con eso, inventó la ofensiva copleja, que de boca en boca comenzó a correr por todo Aragón. La Dolores ocultó su deshonra en el mesón de Calatayud, y en tanto la copla, difundiéndose cada vez más, vino a redundar en daño del propio Melchor, porque pregonaba la villanía de que era autor. En el mesón se juntan Patricio, un ricacho que con su dinero cree cosa fácil la conquista de la Dolores, y el sargento Rojas, andaluz de mucha labia y gracejo, que ha llegado accidentalmente a Calatayud, y, conocedor del caso, se acerca también al olor de la Dolores. Llega a su vez Melchor — su presentación, así como la de Dolores poco después, es de gran efecto —, y anuncia su propósito de casarse con una mujer rica, así que salde sus cuentas con la Dolores. En tanto Lázaro, por su modesta y encogida actitud, es objeto de burlas y chacotas. Cuando Patricio advierte las intenciones de Melchor, se echa atrás prudentemente, diciendo que él «no riñe por amores», cosa que también hace el sargento. A solas

la Dolores y Lázaro, éste la revela el amor que guardaba oculto, por el cual ha perdido su tranquilidad y su vocación. La Dolores, que recibe la declaración de Lázaro con un poco de compasión, bien pronto, cuando reconoce la vehemencia de su pasión, y sobre todo cuando presencia las pruebas de arrojo que da el seminarista — Feliú y Codina desenvuelve admirablemente el proceso de estos acontecimientos —, se siente atraída por él. Cuando Melchor, que ha preparado a la Dolores la última burla, penetra en el mesón y lo arregla en forma que puedan presenciar su proeza los que al exterior quedan, Lázaro, que está oculto, se presenta ardiendo en ira. Sigue el desafío: entran ambos en la habitación inmediata, e inmediatamente se ve salir a Lázaro, que ha dado ya muerte a su enemigo.

Pero las anteriores breves líneas no pueden dar la menor idea de lo que es ese precioso drama, y de la maestría con que su autor desarrolla la acción lógica y ordenadamente, con situaciones de interés rara vez igualado. Cada personaje tiene su propia y relevante individualidad. Melchor, pinturero y jactancioso, pero no falto de valor cuando el caso llega; el sargento Rojas, palabrero y ocurrente, presto, no obstante, a ponerse delante de un novillo para lucirse ante la Dolores; Patricio, en continuo alarde de sus caudales, con los que cree allanar todos los caminos; y sobre todo la Dolores y Lázaro, que son dos magníficas creaciones. La Dolores es una mujer de temple y energía, que, no obstante su situación, mantiene su dignidad aun frente a su propio seductor. Sorprendida al saber que Lázaro la ama, quiere de primera intención tomar al ilusionado seminarista por instrumento de su venganza; pero al descubrir toda la intensidad de su amor, se ve arrastrada por los mismos sentimientos y procura apartarle del peligro a que ella misma le ha conducido. Ya es tarde, y la catástrofe sobreviene. Lázaro es el mozo de alma vehemente y apasionada, que con sincera fe y piadosa convicción quiere consagrarse al servicio de Dios, pero que ve truncados esos deseos por la presencia de una mujer buena, hermosa y desgraciada. Su amor a la Dolores le hace otro hombre, o más bien descubre al que estaba oculto, y entonces sabe dar la merecida lección de valentía a los que se mofaban de su timidez, y se arroja al coso para salvar del novillo al sargento Rojas, y finalmente, reta y da muerte al matón que tenía a todos atemorizados. La forma literaria de *La Dolores* está muy de acuerdo con el cuadro popular que reproduce, por su lenguaje llano y familiar, abundante en palabras y giros castizos; y si los versos, sueltos y fáciles por lo general, sobre todo en los romances, adolecen a veces de vulgaridad y prosaísmo, ello no desentona de lo que a la musa del pueblo corresponde. El diálogo, de naturalidad y fluidez extraordinarias.

En vista del buen resultado que le había dado este drama de ambiente regional, Feliú y Codina resolvió componer otros con la acción puesta en otros lugares de España. En Brihuega transcurre la de *Miel de la Alcarria* (1895), comedia delicadísima, cuya protagonista, la dulce Angelita, por rehabilitar la memoria de su madre muerta, sacrifica un amor profundo e ingresa en un convento. *María del Carmen* (1896) tiene por fondo la huerta de Murcia, y es también un drama de apacible poesía. El sacrificio de María del Carmen es doble: de una parte, para salvar a su novio Pencho, que ha herido gravemente en riña a Javier, hijo del cacique del pueblo; de otra, para dar el último consuelo, ya que una enfermedad implacable le lleva al sepulcro, al propio Javier. Bellas son estas dos obras de Feliú y Codina; pero las relegó a segundo término la excepcional valía de *La Dolores*.

LA COMEDIA SOCIAL. ENRIQUE GASPAR. — OTROS AUTORES DE COMEDIAS. — LOS SAINETEROS

I. — La comedia social. Enrique Gaspar

Una sorpresa parecida, aunque no de tanto ruido, a la que en los dominios del drama dió Echegaray con *La esposa del vengador* causó en los de la comedia Enrique Gaspar [35] con *El estómago* (1874). Con ella, y con las que a ella siguieron, Enrique Gaspar dió entrada en nuestro teatro a la comedia realista, debidamente acomodada a nuestro ambiente social y a nuestras costumbres. Si con *Ceinture dorée* o *Les Effrontés*, de Augier, o con *La Question d'argent* o *L'ami des femmes*, de Dumas el hijo, se encuentran semejanzas, serán sólo las que nacen de la necesidad de fustigar los mismos o parecidos vicios, sin que haya asomo de plagio. Y dicho se está que esta comedia es cosa muy distinta a la de López de Ayala y sus continuadores. Si aquélla podía llamarse *comedia de sociedad*, porque se desenvolvía entre las clases elevadas, ésta es propiamente *comedia social*, porque con personajes de la misma clase o de otra, plantea cuestiones sociales, cosa que aquélla no hacía como no fuera con carácter íntimo o familiar.

Pero ni los tiempos estaban para realismos, ni la fortuna había de extremar mucho sus favores con Enrique Gaspar en cuanto al reconocimiento de sus méritos literarios. Ocurrióle, pues, al estrenar *El estómago*, lo mismo que, según hemos visto, avino a Eugenio Sellés algún tiempo después. El público y la crítica se le echaron encima, y Enrique Gaspar hubo de salir a su propia defensa, mediante un artículo que publicó en *La Epoca*.

Antes de *El estómago*, Gaspar había dado al teatro varias comedias, entre ellas dos, *Las circunstancias* (1867) y *La levita* (1868), en que apuntaba ya conclusiones de orden social. En la primera tendía a demostrar que las circunstancias sirven de excusa para acallar la voz de la conciencia a muchos seres que «viven en el mundo colocados a horcajadas en la línea divisoria del bien y del mal»; pero que eso no puede evitar la responsabilidad de los actos. En *La levita*, aprendemos que esa prenda señoril encubre con frecuencia las penurias o las maldades, en tanto que pueden ocultarse grandes virtudes bajo la humilde ropa del tendero. Un paso más dió Gaspar en *Don Ramón y el señor Ramón* (1869). El primero, don Ramón, íntegro magistrado, demuestra al segundo, carpintero de oficio, exaltado defensor de ciertas reivindicaciones sociales, la falsedad de sus teorías, mediante una hábil intriga en que intervienen María y Antonio, hijos respectivamente de don Ramón y del señor Ramón. El propio Antonio hace ver a su padre el error en que vivía la clase proletaria y llega a esta conclusión: «Ensoberbecida con los derechos de que disfruta en su humildad, confunde la igualdad política con la extirpación de los derechos del talento y la fortuna: mira con prevención cuanto se eleva sobre su nivel, y concluye apellidándose pobre, como si este dictado fuese el único digno de consideración».

En cuanto a *El estómago*, que tal algarada causó, hoy se tendría por moderada e inocua, y se admitiría como buena la tesis en él sustentada. Que las exigencias del estómago sean las que mandan y dirigen los actos humanos y regulan las relaciones sociales, es cosa, por desgracia, sobradamente probada. Y en cuanto a la historia familiar que para demostrarlo — aunque no para aceptar la legitimidad del hecho — imaginó Enrique Gaspar, y en que una mujer empecatada, sin titubear en los medios para alcanzar sus ambiciones, causa la desdicha de su marido y de su hija, es tan verosímil como interesante.

Pero fueron tales las acometidas contra Gaspar, que éste debió de asustarse un poco e hizo que a *El estómago* siguiera nada menos que un drama de tonos clásicos, *Atila* (1875), cuyo protagonista, naturalmente, era el rey de los hunos,

un poco apartado de la ferocidad que cuadraba a aquel de quien pudo decirse que donde ponía el pie no volvía a nacer hierba. Luego escribió muchas comedias, de simple pasatiempo en su mayoría, de las cuales es necesario prescindir, aun siendo algunas muy notables, para fijarnos solamente en las que, olvidado el alboroto de sus supuestas audacias, y cuando creyó ya el terreno más asegurado, volvió a escribir dentro de la comedia realista.

Hízolo con *Las personas decentes* (1890). En la dedicatoria que, al imprimir su comedia, dirigió Gaspar a don Juan Navarro Reverter, le decía así: «Nada hay más expuesto, queridísimo Juan, que romper con una tradición, sobre todo si la tradición es tan gloriosa como la de nuestro teatro; pero la evolución se impone, y no hay medio de retroceder. Tiempo hace que el público la presiente; hoy la exige: lo difícil es que acepte el manjar sin extrañar cuando todavía conserva el dejo de su antigua alimentación. Figúrate, por lo tanto, el miedo con que someto a su fallo esta comedia». En este empeño, añadía, no defendía su propio teatro, sino el género a que pertenecía. Y hacía variadas consideraciones sobre los gustos del público y las preocupaciones que los habían paralizado. Mentira parece que todavía a aquellas alturas tuviera Enrique Gaspar que dar tales explicaciones, y aún temiera los fallos del público.

En sociedad — viene a sentar la comedia de Gaspar — todos parecen decentes o presumen de serlo, pero muy pocos lo son. Cuando Ramón, el hijo del alcalde de Valdeolea, se ve en Madrid, junto a los personajes que forman la familia y amigos de su primo el banquero Cea, una de las primeras cosas que advierte es que don Norberto, señor respetable, hace trampas jugando al *ecarté*. De allí en adelante, sigue observando con asombro e indignación los gatuperios que en aquella casa se fraguan, no sin que todos blasonen de personas decentes y se lamenten de lo perdido que está el mundo. Antonio, Juan, Diego, Carmen, todos, en fin, se conduelen de que ya no haya asomo de respeto a la palabra de honor, ni dignidad, ni afectos, ni decoro... y entretanto desenvuelven hipócritamente sus canallescos planes. En vista de lo cual Ramón se pregunta: «¡Dios mío! ¡Qué es persona decente?». Bermúdez, el diputado pretendiente de Carmen, que pasa por honrado de verdad, y no, como los otros, de simple apariencia, resulta también un pillo. El amor de Ramón a Julia, hija de Bermúdez, ilumina solamente todas esas tintas sombrías. Llega al fin un momento en que Ramón, bajo la ilusión de ese amor, y mareado además por aquella trapisonda de personas decentes, anuncia que va a dirigir a su padre un telegrama redactado en estos términos: «Regreso mañana; doy por concluída mi educación. No sé lo que es ser persona decente.» Y así acaba la comedia; comedia, que, con todos sus defectos, señala un acontecimiento teatral importante.

En 1893 estrenó Gaspar *Huelga de hijos*. La condesa de Pardo Bazán y José Yxart, han hablado de influencias ibsenianas en esta comedia, y son evidentes. Indudablemente Gaspar pretendió ante todas las cosas crear un carácter sobresaliente, el de Henny, y lo consiguió por completo. Educada en Norteamérica, libre de prejuicios y de fingimientos, Henny posee un notable temple de espíritu y un sentido moral en que la reflexión manda sobre el sentimiento, sin que éste se halle ausente, ni mucho menos. Esbózase así incidentalmente, entre gentiles escarceos de ingenio, el problema de la educación de la mujer. La solución al conflicto dramático no puede ser más razonable, y es justo que Henny y Salvador reclamen su felicidad frente a obstáculos de que sólo sus padres son responsables, como Henny se lo hace saber al suyo en una de las mejores escenas de la obra. Es menester suscribir en todos sus puntos las siguientes palabras de Yxart: «*Huelga de hijos* corona dignamente, a mi juicio, la perseverante labor de un dramaturgo sincero, valiente, y reñido con las peores tradiciones de la escena española, que, por lo mismo, no ha sido apreciado aún en todo lo que vale.»

A *Huelga de hijos* no va en zaga, sin embargo, *La eterna cuestión* (1895).

Esta eterna cuestión es la del adulterio, que esta vez, como siempre, arrastra a las mayores desdichas. Todas las figuras de este drama están trazadas a la perfección: María, la mujer pecadora, sumida en la mayor desolación cuando sabe que su hija Amparo ama a Enrique y es amada por él; Carlos, que despierta doblemente la simpatía, por su bondad y por su desventura; Amparo, la cándida niña, nueva víctima de los errores paternos: Enrique, el afortunado tenorio, que después de tantos amores livianos se apasiona profunda y honradamente de Amparo; hasta Loreto, la locuaz viudita que busca alternativamente novio para su hija Tremedal o para ella, y que al fin se sale con la suya... Las escenas que conducen al desenlace son a cual mejores. Amparo, feliz e ilusionada, hace saber a su padre que Enrique y ella se aman; Carlos, a su vez, se lo comunica a su mujer, que lo oye consternada; Enrique, en un diálogo insuperable, confiesa a su amante la transformación que en él ha operado su amor a Amparo, puro y libre de toda mancha, a lo cual María, horrorizada de tener por rival a su propia hija, intenta arrojarse por la ventana... Preséntase Carlos, y los adúlteros, fuera de sí, perdida ya la noción de sus actos, le declaran sus criminales relaciones. Amparo, que ha estado escuchando detrás de una cortina, sufre un desmayo. Al volver en sí, se aparta con espanto de su madre, que en vano demanda su perdón.

La significación de Enrique Gaspar en nuestro teatro del siglo XIX es excepcional, aunque su nombre no sea de los que más suenan a la generalidad de los españoles. Enrique Gaspar se adelantó lo menos en un cuarto de siglo a las modernas orientaciones de la comedia española. La censura social, más o menos unida al desarrollo de una tesis, toma en sus obras el carácter sutil, cáustico y penetratente que cuadraba a la sociedad contemporánea. En sus condiciones formales, las comedias de Gaspar responden también a ese tono de novedad y desembarazo. Pocos como él manejan el diálogo, animado por una flexibilidad y soltura que no dan entrada al menor descaecimiento, y en un estilo tan alejado de la afectación como de la vulgaridad. El juego de conceptos, de agudezas, de frases intencionadas o sentenciosas, forman la médula del pensamiento general, aunque a veces — como suele ocurrir en todas las obras teatrales de este género — pueda conducir al discreteo y parecer excesivo. Se ha dicho que precisamente el predominio del diálogo sobre todo lo demás priva a las obras de la imprescindible acción; pero la acción tampoco falta en ellas, en cuanto es necesaria para conseguir los fines principales. Enrique Gaspar, repitámoslo, señala una fecha en la historia de nuestro teatro. Es el verdadero precursor de Jacinto Benavente.

II. — Otros autores de comedias

Aparte de las comedias de Enrique Gaspar, no había en este género obras que hoy merezcan especial atención, pues todas las que se representaban pertenecían a la *comedia casera* de que queda hecho mérito, tan faltas de sustancia e inventiva que demuestran la ingenua conformidad de aquellos públicos. Un *quid pro quo* absurdo, que daba lugar a unas cuantas escenas grotescas y descoyuntadas; un diálogo deshilvanado, con entradas y salidas las más de las veces injustificadas; una ringlera de chistes forzados y que en muchas ocasiones ni siquiera eran chistes... Tal era el panorama del teatro cómico.

Pertenecían estas comedias al que, por ser en su mayor parte de obritas en un acto, se llamó en un principio «teatro por horas» y luego «género chico», y que tan empeñadas discusiones suscitó. Cañete, Revilla, Bustillo, le combatieron; García Cadena, Isidoro Fernández Flórez y otros, salieron en su defensa. Pero, en último término, será siempre cierto lo que, tratando de este asunto, dijo don Juan Valera; «Para mí no hay género chico ni género grande; no hay más

que género discreto y género tonto; de suerte que un sainete divertido y chistoso enriquece más el tesoro de la literatura patria que dos o tres dramas y otras tantas tragedias que cansen y enojen, aunque tenga cada una de dichas composiciones cinco actos, prólogo y epílogo, y propenda a demostrar una tesis y encierre un caudal de profundos y filosóficos pensamientos».

Así, pues, si la mayor parte de las comedias a que nos vamos refiriendo eran malas, no sería por pertenecer al género chico, sino por serlo. Por fortuna, surgieron al fin algunos autores que así en la comedia y el juguete cómico como en el sainete, mostraron superioridad evidente. Tal fué Miguel Ramos Carrión, al que siguió algún tiempo después Vital Aza [36].

Ramos Carrión dió mayor consistencia y apresto literario a aquella clase de comedias. No alteró sustancialmente su índole, pero regularizó los planes, encauzó mejor la vena cómica y vertió un ingenio más fino y sazonado. Tampoco osó alejarse mucho de la candorosa sencillez usual en los resortes de la trama, cosa perfectamente explicable, porque ni él intentaba más que hacer reír al público, ni el público deseaba otra cosa, y para ello estaban de sobra todas los rodeos y complicaciones. Para comprobarlo así, bastará fijarnos en algunas de sus más celebradas comedias y juguetes cómicos. *La mamá política* (1875) es una especie de rehabilitación de las suegras. Angel, que vive muy feliz con Luisa su mujer, tiene formada de las suegras una idea pésima, aunque, por fortuna para él, no conoce siquiera a la suya, que vive en Andalucía. Preséntase de pronto en su casa *la mamá política*, en compañía de una amiga; y como la buena señora sabía de antemano lo que de ella pensaba su yerno, consigue demostrarle que está en un error, mediante una hábil sustitución entre ella y la amiga que la acompaña. *Los señoritos* — en su refundición de 1896, en dos actos, pues a su estreno (1874) constaba de tres —, recibe el título de dos hermanos, hijos de modesta familia, que, gracias a la protección de un tío, se educan en Francia, y al volver a la casa paterna pretenden vivir a lo grande, aunque su buen natural los alecciona y corrige bien pronto. *El noveno mandamiento* (1879) presenta a dos amigos, ambos casados y ligeros de cascos, cada uno de los cuales intenta conquistar a la mujer del otro, sin conocerla, hasta que resultan lindamente burlados por las dos esposas, puestas de acuerdo. En *Mi cara mitad* (1908), un marido, a quien la mujer y la suegra tienen agobiado con sus lujos y díspendios, finge estar arruinado, y aun simula un intento de suicidio, con lo cual viene a conseguir, ayudado por su suegro, hombre discreto, que aquéllas se avengan a vivir modestamente en una casa de pueblo, y a la postre resulten totalmente curadas de su vanidad. No será necesario enumerar más obras cómicas de Ramos Carrión — pasan de cincuenta— para que se advierta cuánta era su sencillez. Muy a menudo, como se habrá observado por las citadas, resulta de ellas, burla burlando, una enseñanza.

Pero aún más notables, si cabe, que las comedias, son las zarzuelas de Ramos Carrión, porque al gran acierto que tuvo en la invención de sus asuntos, se unió el encanto de las partituras puestas por aquellos grandes maestros que fueron honra del arte lírico español. Arrieta y Barbieri le pusieron música en algunas; pero las más famosas son las que compuso con Caballero y Chapí. *La Marsellesa* (1876), tan primorosa por la música de Caballero como por el libreto, con su sentida historia de amor atribuída a Rouget de l'Isle, y su concurso de interesantes personajes, más que ninguno aquel pacífico sacristán de monjas San Martín, convertido luego, por obra y gracia del miedo, en *ciudadano Nerón*, y presto a exaltar la libertad en conceptos como aquellos que se hicieron proverbiales: *el pensamiento libre proclamo en alta voz...: Los sobrinos del capitán Grant* (1877), en que Ramos Carrión dió forma cómica a la fantasía novelesca de Julio Verne, y la encomendó a personajes de tanta gracia como el doctor Mirabel, el alférez Mochila, Soledad, Ketty y otros igualmente notables; *La tempestad* (1882), música de Chapí, de asunto emocionante — no tomado, como equivo-

cadamente se dijo, de *El judío polaco*, de Erckmann-Chatrian —, sobre un error judicial y su oportuna reparación con el castigo del criminal; *La Bruja* (1887), con música igualmente de Chapí, y una de las más afortunadas producciones que se han llevado a nuestro teatro lírico, de extrema delicadeza poética, por los lances a que da lugar la ocultación de doña Blanca de Acevedo, bajo el disfraz de bruja, en su castillo solariego, y la feliz solución que todos ellos tienen. Todo esto por lo que hace a la *zarzuela grande;* que, en cuanto a la *chica*, tiene Ramos Carrión joyitas como *El chaleco blanco* (1890) y sobre todo *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), modelo de sainetes por su gracia juguetona y su gráfico traslado de tipos populares. La música de estos dos sainetes es de Chueca.

Grandes analogías con Ramos Carrión tiene su asiduo colaborador Vital Aza, más joven que él [37]. El mismo gracejo en sus comedias, la misma vivacidad, el mismo dominio del lenguaje y de la forma dialogada. En los asuntos, la misma sencillez e idéntica táctica para conseguir los efectos *provocantes a risa.* Como punto central, un hecho de poca monta, hasta pueril en ocasiones, pero propicio a las oportunas derivaciones. Es en *Aprobados y suspensos* (1875) la amena charla que en el claustro de San Carlos sostienen, en tanto los llaman a examen, varios estudiantes de condición muy distinta: Paco, decidor y tarambana, más aficionado al billar y a las modistillas que a los libros; Fermín, redicho y presumido, pródigo en tecnicismos médicos; Arturo, que sólo en sus poderosas influencias cifra la consecución del aprobado; Cosme, que ya a sus cincuenta años se ve en la precisión de aspirar a la licenciatura para asegurar el pan de sus hijos... Es en *San Sebastián, mártir* (1885) la deplorable vanidad de doña Gertrudis, la esposa del menguado oficinista don Aniceto, que lleva a los suyos a veranear a la aristocrática playa guipuzcoana, y como consecuencia a una situación comprometidísima... Es en *El sombrero de copa* (1887) la serie de equivocaciones, no poco inverosímiles, rematadas con aquel tiznón del sombrero que se imprime en la frente de un marido infiel... Es en *El señor cura* (1890, refundida en 1897) la camaradería nacida en una casa de huéspedes madrileña y continuada en el pueblo de Villuela, en casa del bondadosísimo párroco don Feliciano, donde se hace la reconciliación de un matrimonio desavenido y se conciertan dos bodas... Es en *La rebotica* (1895) la clásica tertulia que congrega el farmacéutico lugareño, a la que asisten el médico, el cura, el juez y la *jueza*, el registrador y la *registradora*, y otras personas, en fin, que sirven de testigos a una entretenida aventura amorosa... Cosas todas, como se ve, corrientes y molientes, de las que ocurren todos los días, pero condimentadas con la sal puesta por Vital Aza, la más agradable para los paladares de aquellos públicos. En todas esas comedias la trabazón de sucesos está hecha con naturalidad y el desarrollo en un estilo limpio y neto, del todo castizo. Es la conversación cotidiana de las gentes, por lo cual los chistes, más que resultado de una preparación anticipada, son producto natural de las interlocuciones. Claro es que nada de esto ha de entenderse en absoluto, pues también pueden señalarse excepciones.

En colaboración con Ramos Carrión escribió Vital Aza hasta diecisiete obras teatrales, de las cuales las más notables son *El señor Gobernador* (1888) basada en un *quid pro quo* que lleva a ser gobernador civil de una provincia a un infeliz cesante. *Zaragüeta* (1894), sobre las argucias que para librarse de un usurero así apellidado inventa el trapalón estudiante Carlos, y, como digna de particular mención, la zarzuela *El rey que rabió* (1891). Con su ingeniosísimo libreto y la magnífica partitura de Chapí, *El rey que rabió* puede estimarse sin hipérbole como la mejor zarzuela del siglo XIX.

Las obras cómicas de Ramos Carrión y Vital Aza superan a cuantas se escribieron en su tiempo. Tanto uno como otro eran verdaderos literatos cosa que no les ocurría a los demás autores de esta clase de obras, y podían, por tanto, llevar esa cualidad a las suyas, por ligeras que fuesen. Poseían además

la principal habilidad del autor cómico, que es mantener tenso el hilo del enredo para que la atención del espectador no pueda decaer. No trataron de pintar, como se ha dicho, la clase media española en su aspecto más lastimoso y desconsolador, que delataba inopia y miserias, sino que buscaron en ella los tipos más abocados al efecto cómico, y, como es natural, exageraron sus rasgos para conseguirlo mejor. Ese fué también el motivo de que con mucha frecuencia pusieran la acción de sus comedias — como lo hicieron todos los que cultivaron el género — en el domicilio de familias modestas, en casas de huéspedes y en otros lugares donde estaba el medio natural de aquella clase de individuos. Ramos Carrión y Vital Aza daban al público, en perfecta forma literaria, los elementos cómicos que la época ofrecía, y los que él demandaba, y no estaban obligados a más.

V. — Los saineteros

Género que por esta época experimentó saludable renacimiento, fué el sainete. La primera tentativa se debió a Tomás Luceño, que en 1870 estreno el titulado *Cuadros al fresco;* pero su verdadero enfoque y su triunfo definitivo se debió a Ricardo de la Vega, hijo del autor ilustre de *El hombre de mundo* [38]. Ricardo de la Vega, que ya anteriormente había dado algunas obrillas al teatro estrenó en 1875 *Providencias judiciales*, sainete evidentemente imitado de don Ramón de la Cruz, y que desenvuelve un cuadro entretenido en la sala de escribanos de las Salesas, con sus correspondientes curiales y asistencia de demandantes, demandados y testigos. A este siguió *Los baños del Manzanares* (1875), que refleja el pobre espectáculo que por aquel entonces ofrecía el río madrileño, con sus baños cubiertos de estera y su mezcolanza de tipos y aun de sexos. No debemos ocultar que estos dos primeros sainetes de Ricardo de la Vega eran desvaídos y anodinos, y únicamente deben estimarse como testimonio de costumbres que pasaron; pero a partir de *A los toros* (1877) y sobre todo de *La canción de la Lola* (1880), Vega tuvo la buena idea de poner música a sus sainetes y la buena fortuna de dar con Chueca y Valverde para que se la compusieran. *La canción de la Lola* ya es un perfecto sainete. Su acción, como la de *La casa de Tócame-Roque*, ocurre en el patio de una casa de vecindad madrileña. Los vecinos que en él comparecen — el herrero, el memorialista, el bombero, el picador, las comadres pendencieras que se enzarzan en la inevitable gresca —, llenan todos los requisitos que corresponden al tipo de sainete. El doble juego de amor y celos el mismo que antes y después ha informado tantas obras teatrales — entre la Lola y el Chulo, la Genara y el Chato, tiene aquí un episodio original, y es el del robo de la ropa blanca de la Lola. De aquí nace el cantarcillo de «La camisa de la Lola», que durante muchísimos años mantuvo su popularidad en España; lo mismo que pasó con otra de las coplas de este sainete: «No me mires, no me mates...» El romance en que compuso Vega este sainete — como los demás de esta primera época —, muestra soltura extraordinaria y tiene trozos de tanto sabor como el diálogo entre la Lola y el Chulo, en la escena II.

Desde entonces ya tuvo trazada Vega la norma de sus sainetes, a los cuales, para mayor semejanza con el padre del género, dió casi siempre un título doble o triple. Barbieri, Chapí, Chueca, Bretón, Jiménez, les pusieron música, muy de acuerdo, por lo general, con los respectivos asuntos. Al igual de don Ramón de la Cruz, Ricardo de la Vega tomó como punto central de sus sainetes un hecho insignificante, alrededor del cual hizo girar un número crecido de personajes, episódicos. Veamos, por ejemplo, lo que ocurre en *El señor Luis el Tumbón o despacho de huevos frescos* (1886) — en prosa, y verso, con música de Barbieri —. Se va a celebrar la procesión del *Dios grande*, y las casas están con sus colgaduras puestas. El señor Luis, no sin razón llamado el *Tumbón*, arrastra su poltronería

en su puesto de huevos; su mujer, Candelas, aguanta con la posible paciencia a semejante gandul, mientras la sobrina, Nieves, piensa sin tregua en Leopoldo, el señorito de la casa de enfrente, cuyos padres, doña Catita y don Nicomedes, sobre todo la primera, se oponen a que su hijo hable con una mujer del pueblo. Entretanto el tío Crispín, el zapatero, bromea con los vecinos, y sobre todo con las vecinas. Leopoldo, con elegante traje de mañana, sale de su casa y quiere hablar con su novia; pero advierte que sale la abuela de ésta, quiere huir y cae sobre una banasta de huevos, con las naturales consecuencias para su indumento. Sólo halla escape subiéndose al domicilio de su novia, donde ve empeorada su situación con la llegada de unos invitados. Allí permanece oculto hasta que la explosión de un petardo, puesto en la calle por unos muchachos, produce extraordinaria alarma, y tiene que salir precipitadamente de su escondrijo. Le ven don Nicomedes y doña Catita, y ésta se indigna y le increpa por manchar los timbres de la familia. Leopoldo, no obstante, anuncia su firme propósito de casarse con Nieves. Y esto es todo. ¿Hay nada de mayor sencillez?

La acción de *Pepa la frescachona o el colegial desenvuelto* (1836) — en prosa, y uno de los mejores —, se desenvuelve, como la de *La canción de la Lola*, en un patio de vecindad. Muchos son también los personajes, y cada uno tiene su particular relieve dentro del primoroso conjunto: Pepa, la portera de la casa, frescachona en efecto, y cuidadosa de sus deberes; Moisés, el colegialillo de Burgos, que da una solemne sorpresa a todos cuantos esperan verle tímido y encogido y le hallan, por el contrario, avispado y desenvuelto, acaso demasiado desenvuelto; Laura, la novia de Moisés, y su padre el malhumorado brigadier Torrente; los tres huéspedes de doña Bruna, Justiniano, Espoleta y Puntillo, alegres y decidores; Casta y Pura Verdecilla, las pizpiretas hermanas, y su amigo el sietemesino Fernando, víctima de la trampa que le prepara el colegial desenvuelto... Todos, en fin, contribuyen a la amenidad y gracia del sainete.

Y así en todos. Según lo característico a todos los sainetes, en los de Ricardo de la Vega no hay propiamente trama, sino un desfile de tipos, relacionados a lo mejor por una circunstancia accidental. Es en *De Jetafe al paraíso o la familia del tío Maroma* (1888) la irrupción de los paletos en el Teatro Real, donde canta su deudo *Amoram;* y en *Novillos en Polvoranca o las hijas de Paco Ternero* (1885) la avenencia del candidato a diputado con el cacique del pueblo, seguida de variadas escenas lugareñas; y en *A casarse tocan o la misa a grande orquesta* (1889) la locuacidad del viejecito don Celedonio, incurso en el cuarto matrimonio y defensor de las mujeres, en contra de un galancete que las ataca... Son todos como dibujos a pluma, llenos de vida y expresión.

Nada digamos de *La verbena de la Paloma o el boticario y las chulapas y celos mal reprimidos* (1894), joya de nuestro género chico. Difícilmente podrá imaginarse un cuadro popular más perfecto, con su ambiente de barrios bajos, sus algazaras de fiesta y de verbena, su drama de celos, y aquellas singulares figuras que se llaman el cajista Julián, testimonio viviente de que *también la gente del pueblo tiene su corazoncito*, la señá Rita, providencia del mozo apasionado y celoso, don Hilarión, el boticario que lleva hasta la caricatura las necedades del viejo verde, Susana, la gentil chula, que, pese a su pasajero devaneo, guarda muy oculto y muy firme el amor a su novio, el sentencioso y enfático tabernero, tipo muy real, aunque pueda no parecerlo, la interesada y escandalosa tía Antonia, y, en suma, todos los demás personajes del sainete, aun los más insignificantes, que de vez en cuando dan también una nota de gracia y donaire. La música de Bretón, maravillosamente identificada con el sentido de la letra, contribuyó a colocar *La verbena de la Paloma* entre las obras que no morirán nunca en la historia de nuestro teatro.

Tomás Luceño (Madrid, 1844-1933), después del ya citado sainete *Cuadros al fresco*, escribió otros varios, todos de muy poco fuste. No hay que exceptuar,

aunque alcanzó cierta fama, el titulado *Amén, o el ilustre enfermo* (1890), en prosa. Ocurre la acción de este sainete en el portal de una casa grande, donde vive el presidente del Consejo de Ministros, que está gravemente enfermo. Con este motivo acuden a la casa muchas personas interesadas (bien puede decirse así, puesto que casi todas van por el interés), así como los médicos que asisten al paciente. También comparecen otros individuos en relación con un picador que vive en la misma casa y está en cama después de un tremendo porrazo sufrido en el ruedo, y alguno más que busca a un curandero de la casa inmediata. La gracia del sainete es bastante burda.

No está en el mismo caso Javier de Burgos (Puerto de Santa María 1842-1902), que merece la consideración de buen sainetero. Menos que medianos son en verdad los versos de sus sainetes; pero en esto no le llevaba gran ventaja don Ramón de la Cruz, a quien procuró seguir muy de cerca. Puestos en boca de los personajes a quienes están confiados, no desdicen mucho sus vulgaridades y prosaísmos. En cambio, por la sencillez y concisión de sus sainetes, y por el vivo colorido de los cuadritos que contienen, acierta con el patrón característico del género. El más celebrado, y con razón, es el que se titula *Los Valientes* (1886). En atención al hecho que le sirve de fundamento — la rápida transformación del muchacho apocado que, por amor a una mujer, se siente capaz de las mayores valentías —, hubo quien supuso que había plagio; pero, sin que pueda tomarse como tal, otros autores le han utilizado también. Los valientes *de boquilla* — Ambrosio el Lobo, el Chato de Cartagena y el Caimán — huyen despavoridos ante la audaz artimaña del hampón cómico racionista conocido por *el Gótico*, y éste a su vez corrobora que está muy lejos de ser un valiente cuando se tira por la ventana al ver la actitud del humildísimo Perico. A un valiente, otro mayor. El señor Isidro el tabernero, protector de valientes, aprende que a nadie mejor que a Perico puede dar la mano de su hija Paca. No sabemos hasta que punto acertaría el sainetero al hacer que Perico, después de su acto de valor, se asuste de un ratoncillo. De todos modos, *Los Valientes* es un sainete excelente.

Aunque después estrenó Javier de Burgos otros sainetes no despreciables, como *Las visitas* (1887) y *Cuidadito con los hombres o el merendero de la Pepa* (1888), es necesario llegar a *El mundo comedia es o el baile de Luis Alonso* (1889), para encontrar otro sainete, éste de ambiente andaluz. Las escenas que se suceden en casa de Luis Alonso, el famoso bolero de Cádiz, con la frustrada aventura amorosa del marqués y el desastroso suceso del compadre Tinoco, ofrecen todos los rasgos del más típico y castizo sainete. Aún ganó más cuando se estrenó con música del maestro Jiménez (1896). En cambio decae bastante la continuación que le puso Burgos en *La boda de Luis Alonso* (1897), donde vemos al salado bailarín en la celebración, nada feliz, de su matrimonio con María Jesús. En compensación, la música de Jiménez es magnífica.

Bastante bien está otro sainete de Javier de Burgos, *Las mujeres* (1896); pero no se puede comparar con *Los Valientes* y *El mundo comedia es*. Trátase de cuatro matrimonios madrileños de los barrios bajos, que tienen frecuentes trifulcas por culpa de un viejo solapado, el tío Salomón, enemigo del bello sexo, y que al fin se reconcilian y dan su merecido pago al dañino consejero. Una de las cosas que más deslustran este sainete, es el empleo de palabras, no ya chulescas, que esto sería perdonable, y aun necesario, sino disparatadas.

Aparte de los sainetes de Javier de Burgos, será conveniente citar, por la popularidad que gozó, gracias sobre todo a la música de Chueca y Valverde, la zarzuela *Cádiz* (1886), denominada por su autor *episodio nacional cómico-lírico-dramático*, y relativa al sitio de aquella ciudad por los franceses en 1810. Por el estilo es *Trafalgar* (1890), con música de Jiménez.

Si Ricardo de la Vega, con *La canción de la Lola*, fué quien llevó a las tablas el sainete de la clase baja madrileña, José López Silva [39] le perfeccionó y puso

al día en los suyos, a la vez que concretó más su alcance. En realidad, López Silva escribió casi todas sus obras teatrales en colaboración; pero por lo que hace relación a los sainetes chuleseos, que son los que nos interesan, revelan claramente la principal mano de quien había compuesto aquellos libros que se llamaron *Migajas*, *Los barrios bajos*, *Los Madriles*, etc. La chulería madrileña, tan típica en los fines del pasado siglo y principios del actual, comparece en esos sainetes con su *trapío*, sus pasiones vehementes y su hablar desgarrado y pintoresco.

Entre estos sainetes madrileños de López Silva, son los más y mejores los que escribió en colaboración con Carlos Fernández Shaw (Cádiz, 1865-1911). Los dos colaboradores se completaron. Fernández Shaw era un poeta hondo y delicado, que proporcionaría gran parte de los elementos sentimentales. López Silva, que versificaba también con mucha soltura, llevaría el movimiento general del sainete y muy especialmente lo relativo al estilo y lenguaje. Estos sainetes son *Las bravías* (1896), *La Revoltosa* (1897), *La Chavala* (1898), *El gatito negro* (1900), *Los buenos mozos* (1900) y *El alma del pueblo* (1905), todos con música de Chapí.

Las bravías, sumamente notable, es, en pequeño, algo como *El desdén con el desdén*, de Moreto, o *La fierecilla domada*, de Shakespeare. La Patro, hija del señor Colás y de la señá Melania, rechaza con acritud las nobles pretensiones amorosas del señor Lucio, hombre enérgico y aplomado, rico además, porque está enamoriscada de Epifanio, chulo tan fanfarrón como cobarde; pero el señor Lucio consigue casarse con la Patro, y valiéndose unas veces de la entereza y otras del cariño, responde al desprecio con desprecios, al rigor con rigores, hasta lograr que la Patro, rendida al fin ante aquel temple de alma y aquel amor sincero, llegue a obedecerle y a amarle. Son dos caracteres magistralmente trazados, y las transiciones a que da lugar la tensión y el forcejeo entre ambos, ofrecen subida intensidad dramática.

Si *Las bravías* es un gran sainete, aún le supera *La Revoltosa*, que no en vano ha pasado, con *La verbena de la Paloma*, a ser clásico en nuestro teatro. La escena de *La Revoltosa* es un patio de vecindad, lugar tan propicio a estos menesteres. Mari-Pepe, la Revoltosa, es una madrileña pizpireta y expansiva, pero honrada y de acendrados sentimientos. Con su sal y su belleza, hace que todos los hombres del patio — Cándido, Tiberio, Atenedoro, hasta el mismo señor Candelas, guardia de seguridad y administrador de la finca —, estén continuamente soliviantados. Felipe, ardientemente enamorado de Mari-Pepa, sufre lo indecible al ver que ella, con su genio alegre, parece dar cara a los demás hombres, cuando lo cierto es que le ama con igual constancia. A la postre, la pasión que permanece latente se desborda, y Felipe y la Mari-Pepa llegan a la reconciliación, mientras los demás moscones de la muchacha — los casados, entre la rechifla de sus mujeres —, se dan cuenta de la verdad. Todo esto, con un movimiento natural y animado de los personajes, con un diálogo rebosante de gracia, con una versificación de sin igual facilidad y con los números musicales que permitieron a Chapí realzar considerablemente el valor del sainete.

La Chavala baja mucho de talla, y también, aunque no tanto, *Los buenos mozos*. La idea inspiradora de este último — está probado que todos los sainetes chulescos descansan sobre tres o cuatro temas invariables — es demostrar que de los jaquetones y *buenos mozos*, unos lo son solamente en apariencia, y otros dejan de serlo en cuanto tropiezan con una mujer que los cautiva. Así lo patentizan respectivamente en este sainete Lorenzo y Paco, que son una especie de don Juan Tenorio y don Luis Mejía, incluso en la apuesta que hacen sobre la conquista de una mujer.

El alma del pueblo tiene su parte trágica. *El Zurito*, chulo procaz y jactancioso, no alcanza los favores de Pilar, y toma venganza propalando contra ella las mayores calumnias, con lo cual consigue que Manolo, novio de la muchacha, la abandone. Pilar mata al Zurito de un tiro de revólver. El señor Tomás, padre de

Pilar, se declara autor del hecho. Sometido a proceso, el jurado le absuelve; Manolo se convence de que su novia es inocente, y todo termina a las mil maravillas. El mayor defecto de *El alma del pueblo* es ajustarse demasiado a lo que vino a ser como un patrón en los sainetes de esta clase, y que se fundaba en plantear un conflicto entre dramático y cómico, en el cual al fin triunfaba la honradez y quedaba confundido y escarmentado el difamador de mujeres, así como el que le servía de acompañante y consejero, tipo también obligado. Fué el gran sainetero Carlos Arniches — que en otro lugar de esta *Historia* será estudiado —, quien introdujo en los sainetes esta clase de asuntos, con algunos tan memorables como *El santo de la Isidra*, *La fiesta de San Antón* y *El amo de la calle*, precisamente este último en colaboración con López Silva.

Las escenas de todos estos sainetes se desenvuelven, cuando no en la modesta casa de alguno de los personajes, en los lugares más típicos de los barrios bajos madrileños: en un lavadero del Manzanares, en una plazoleta de la Ronda de Valencia, frente a la Fábrica de Tabacos, ante la iglesia de San Lorenzo, en un merendero de la Fuente del Berro, en los Viveros de la Villa, en la plaza de Chamberí...

Muy buen sainete es también *El barquillero* (1900), uno de los diez que López Silva escribió en colaboración con Jackson Veyán y que tiene también música de Chapí. También aquí aparecen dos novios, Socorro y el barquillero Pepillo, con sus amores contrariados, y el consabido protector — el simpático cabo andaluz Melgares —, que se encarga de arreglarlo todo.

Se ha discutido sobre la mayor o menor verdad que ofrecen los personajes de López Silva respecto al real y auténtico chulo madrileño de la época, tanto en su porte como en su lenguaje. Es obvio que López Silva, al tomar del natural los tipos de sus sainetes, como los de sus poesías chulescas, había de abultar los rasgos y presentarlos por el lado más propicio a sus fines, aunque sin suplantar ni desfigurar el modelo. En cuanto al lenguaje es muy exacto lo que escribe Gómez de Barquero: «Los chulos — se ha dicho muchas veces, por la fácil circulación que adquieren estas especies sencillas — no hablaban como los personajes de los saineteros. Son los saineteros los que han enseñado a los chulos los *timos*, los giros y modismos que triunfaron en los escenarios. En realidad ha habido un flujo y reflujo. Los chulos de sainete han influído en el lenguaje popular, como influyeron en el de la clase media los personajes de la novela romántica; mas el sainetero, al estilizar y al caricaturizar a veces la jerga popular urbana de los barrios bajos, tomaba de la realidad la primera materia. El colorido de su habla escénica estaba formado con ingredientes populares.» Puede afirmarse, en suma, que muchas gentes de los barrios bajos madrileños, en nada o en muy poco se diferenciaban de las que López Silva y sus colaboradores sacaron a escena.

A más de los citados, otros muchos autores cultivaban tanto el sainete como el juguete cómico, la comedia y la zarzuela; pero si bien eran bastantes los que conocían prefectamente el manejo de los resortes y los personajes escénicos, pocos unían a ello las oportunas cualidades literarias. Citaremos a los que gozaron de mayor notoriedad.

Miguel Echegaray (Quintanar de la Orden 1848-1927), hermano de don José, escribió muchas comedias y zarzuelas, con asuntos no muy consistentes ni muy bien ordenados, y abundantes además, cuando estaban en verso, en ripios de todas clases; pero lo suficientemente distraídos para que el público los celebrara y aplaudiera. Claro es que en las zarzuelas gran parte del éxito se debió a las partituras. Entre sus mejores comedias figuran *El octavo, no mentir* (1879), *Los Hugonotes* (1889) y *La señá Francisca* (1892). Entre las zarzuelas, *El dúo de la Africana* (1893), *La viejecita* (1897) y *Gigantes y cabezudos* (1898), con música las tres de Caballero, y *Juegos malabares* (1910), con música de Vives. En caso parecidísimo está José Jackson Veyán (Cádiz 1852-1935), tan fecundo, por lo

menos, como Miguel Echegaray. Sus mejores aciertos fueron las zarzuelas *Chateaux Margaux* (1887), con música de Caballero, *La caza del oso o el tendero de comestibles* (1891), con música de Chueca, y *Los granujas* (1902), ésta en colaboración con Arniches y con música de Valverde y Torregrosa.

Otra cosa fué José Estremera (Lérida 1852-1895), poeta excelente y que demostró verdadera delicadeza y depuración artística en obras como el sainete *El ventanillo* (1885) y las zarzuelas *Música clásica* (1880), *Las hijas del Zebedeo* (1889) y *La Czarina* (1892), las tres con música de Chapí. Compuso también una buena ópera, *Guldnara* (1884), con música de Brull.

Felipe Pérez y González (Sevilla 1854-1910) y Fiacro Iráizoz (Pamplona 1860 a 1929) tuvieron ingenio y facilidad para la versificación. Tiene el primero buenas comedias, como son *Con luz y a oscuras* (1883) y *¡Pelillos a la mar!* (1891); pero la obra que le dió su mayor fama fué la revista *La gran vía* (1886), con música de Chueca y Valverde. De Fiacro Iráizoz son las zarzuelas *Los voluntarios* (1893) y *De vuelta del Vivero* (1895), ambas con música de Jiménez.

Entre los más hábiles y discretos autores del género chico figuran Guillermo Perrín (Málaga 1857-1923) y Miguel de Palacios (Gijón 1863-1920), que escribieron casi todas sus obras en colaboración. Conocieron muy bien la técnica teatral y los recursos para distraer e interesar, así es que estrenaron con el mejor éxito obras de toda clase, desde revistas como *Certamen nacional* (1888) y *Cuadros disolventes* (1896), — ambas con música de Nieto —, hasta zarzuelas y operetas tan lindas como *La Maja* (1895) — música de Nieto —, *El Gaitero* (1896) — música de Nieto igualmente —, *La manta zamorana* (1902) — música de Caballero —, *Bohemios* (1904), — música de Vives — *El Húsar de la guardia* (1904) — música de Vives y Jiménez — y *La Generala* (1912) — música de Vives. Compusieron más de 130 obras teatrales.

Al llegar el siglo XIX a su último decenio, un cambio se operaba en las actividades teatrales españolas. Estrenaba Dicenta sus dramas; Galdós hacía su entrada triunfal en teatro; Benavente se alzaba con el dominio de la comedia; los Quinteros hacían gala de su sin par donosura en las comedias y sainetes andaluces, mientras Arniches aderezaba los suyos dramático-sentimentales; y otros varios autores, mejor o peor pertrechados, se allegaban a ellos con el laudable deseo de dar nuevo impulso al arte escénico nacional.

NOTAS

[1] Nació en Granada el día 10 de marzo de 1787. En 1804, a los 17 de su edad, se graduó en aquella universidad de doctor en Leyes, y tres después fué nombrado catedrático de Ética. A la invasión de Andalucía por los franceses, la Junta de Defensa de Granada le comisionó para arbitrar recursos de guerra; tras breve estancia en Inglaterra, volvió a España, asistió a las Cortes de Cádiz y desempeñó el cargo de secretario de la comisión de la libertad de imprenta. Cerradas las Cortes Constituyentes y elegidas las ordinarias, Martínez de la Rosa fué diputado por la provincia de Granada. Cuando, en 1814, el rey don Fernando anuló todo lo hecho durante *su cautiverio* en Francia, Martínez de la Rosa fué desterrado por diez años al Peñón de la Gomera. En 1820, después de la sublevación de Riego, volvió a las Cortes como *moderado* y fué presidente de las Cortes, ministro de Estado y presidente del Consejo de Ministros; mas a la reacción de 1823, emigró a Francia y allí permaneció ocho años. De regreso en la Patria, fué en 1834 presidente del Consejo de Ministros, promulgó el Estatuto Real y concertó la Cuádruple Alianza. Durante la regencia de Espartero (1840-1843) vivió de nuevo en París. Luego siguió ocupando los más elevados puestos: embajador de España en Francia y en Roma; ministro de Estado con Narváez y en el ministerio Armero-Mon; presidente del Consejo de Estado; etc. Perteneció a las academias Española y de la Historia. Al fallecer, en 7 de febrero de 1862, era presidente del Congreso.

[2] Nació don Ángel de Saavedra, luego duque de Rivas, en Córdoba, a 10 de marzo de 1791. Estudió en el Seminario de Nobles. A los dieciséis años ingresó en el ejército como alférez del Cuerpo de Guardias de la Real Persona. Presenció como tal los sucesos del Escorial y de Aranjuez, y luego tomó parte en la guerra de la Independencia. En la batalla de Antígola recibió once heridas que le pusieron en trance de muerte. Asistió a las Cortes de Cádiz, y luego, abandonando la carrera militar, retiróse a vivir en Córdoba y Sevilla. Elegido diputado en las Cortes de 1822, desempeñó el cargo de secretario; y como fuera de los que, en la memorable sesión celebrada en Sevilla en 1823, votaran la incapacidad y suspensión del rey, al recobrar éste su poder tuvo que huir a Gibraltar y de allí a Inglaterra, mientras la Audiencia de Sevilla le condenaba a muerte y a la confiscación de bienes. Quiso luego establecerse en Italia; pero le fué impedido el desembarco. En vista de ello, pasó a la isla de Malta, donde vivió cinco años. Algún tiempo residió en París, no sin dificultades económicas, hasta que, después de la amnistía de 1833, regresó a España. Muerto en mayo de 1834 su hermano mayor, heredó el título de duque de Rivas y ocupó un puesto en el Estamento de Próceres. Al subir Istúriz al poder, en 1836, le nombró ministro de la Gobernación; pero al siguiente año, después de los sucesos de la Granja, hubo de huir a Portugal, y de allí a Gibraltar; bien que muy pronto pudo regresar a la Patria. Fué luego senador, embajador en las Dos Sicilias y en París, y por último presidente del Consejo de Estado. Al morir, en 22 de junio de 1865, era presidente de la Academia Española, a la que pertenecía desde 1834.

[3] Nació en Veracruz, el 13 de octubre de 1789, de padres españoles — el padre, mariscal de campo, era gobernador de aquella plaza —. Cuando tenía cinco años, su madre, ya viuda, le trajo a España. Sentó plaza en el Ejército, y en la guerra de la Independencia, donde luchó bravamente, fué herido varias veces. En 1814, ya de coronel, se retiró de las armas y se dedicó a la política y a las letras. Fué uno de los más exaltados oradores de *La Fontana de Oro*. Desterrado por Fernando VII, marchó a Inglaterra en 1821. Adoptó entonces la nacionalidad mejicana, y el gobierno de aquel país le encargó de varias misiones diplomáticas en Europa. Nombrado en 1836 enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de Méjico en los Estados Unidos, desempeñó misiones dificilísimas. Fué más tarde ministro de Hacienda, y en 1847, al acaecer la invasión de los norteamericanos en Méjico, formó un batallón para luchar frente a ellos. Murió en Tacubaya, a 23 de octubre de 1851.

[4] Nació en Quel (Logroño), el 18 de diciembre de 1796. Huérfano de niño, sentó plaza a los quince años y sirvió en filas durante diez. Obtuvo luego un empleo en Intendencia; pero a la llegada de los cien *mil hijos de San Luis*, tuvo que refugiarse en Quel y luego en Madrid. Por entonces tuvo la desgracia de perder el ojo izquierdo, con motivo, según parece, de una aventura amorosa. Entonces dió comienzo a su labor de autor dramático, que no interrumpió ya en toda su vida. A la vez colaboraba en diferentes periódicos, entre ellos *El Correo Literario y Mercantil* y *La Abeja*. En 1837 ingresó en la Real Academia Española, de la que al morir era secretario. Después de desempeñar, desde 1834, un destino en la Subdelegación de Fomento de la provincia de Madrid, en 1836 fué nombrado bibliotecario segundo de la Biblioteca Nacional. Algunas comedias de intención política, y sobre todo *La Ponchada* (1840), le produjeron grandes disgustos. Desempeñó, entre otros cargos, los de director de la *Gaceta* y de la Imprenta Nacional. También fué director de la Biblioteca Nacional desde 1847 hasta 1854, en que le dejó cesante O'Donnell. Falleció en 8 de noviembre de 1873.

[5] Nació en Chiclana (Cádiz), el día 5 de julio de 1813. Su padre, modesto artesano, intentó, a costa de grandes sacrificios, que estudiara medicina, y para ello le envió a Cádiz; pero como él soñaba con la gloria del poeta, juntóse con un amigo igualmente aventurero y ambos escaparon a Madrid, a pie y con escasísimos recursos. Lo que luego ocurrió es cosa sabidísima: García Gutiérrez, que, para aliviar en lo posible su situación, se había alistado como miliciano, consiguió que en el Teatro del Príncipe le estrenaran *El Trovador;* el triunfo fué incomparable, y el joven poeta, aclamado por el público, tuvo que presentarse en las tablas. Después de esto estrenó otras obras con varia fortuna. En 1844, creyéndose objeto de determinadas injusticias, se embarcó para Cuba, donde vivió algún tiempo; luego pasó a Méjico, y se estableció en Mérida del Yucatán. En 1850 regresó a la patria; en 1855, como comisario interventor de la Deuda de España, pasó a Londres, donde permaneció tres años. En 1862 ingresó en la Real Academia Española. En 1868 y 1869 fué cónsul de España en Bayona y Génova, y luego director del Museo Arqueológico Nacional y jefe de la Biblioteca Nacional y del cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Falleció el día 26 de agosto de 1884.

[6] Nació en Madrid, el día 6 de septiembre de 1806. Su padre, que era labrador en Alemania, había venido a España para unirse a un hermano que aquí tenía, y trabajar, como él, en el oficio de ebanista. También Juan Eugenio, después de cursar el latín y dos años de filosofía en los Estudios de San Isidro, se dedicó a aquel mismo oficio en el taller de su padre; pero bien pronto comenzó a traducir obras dramáticas del francés y a refundir otras de nuestros clásicos. Logró entrar como taquígrafo temporero en la redacción de la *Gaceta*, y esto ya le permitió dedicarse a la literatura con más tranquilidad. El triunfo de *Los amantes de Teruel* le colocó ya en la primera fila de los literatos. Luego, como casi todos los poetas mayores del romanticismo, que no por serlo tenían asegurado el problema de la vida, se acogió a los cargos oficiales. En 1844 fué nombrado oficial primero de la Biblioteca Nacional, en 1854 de la Escuela Normal, y en 1862 de la citada Biblioteca. En 1847 ingresó en la Real Academia Española. Hombre modesto y amante de la vida apacible, su biografía carece de incidentes notables. Falleció el día 2 de agosto de 1880.

[7] Nació en Madrid el día 5 de noviembre de 1807. Pasó sus primeros años en Lisboa y Valladolid, donde cursó latinidad, y en 1820 se trasladó a la corte. Comprometido en la sociedad de *Los Numantinos*, estuvo emigrado en Francia e Inglaterra. En 1826 regresó a España e ingresó en el Colegio de Artillería. Al morir Fernando VII fué desterrado a Olvera, por estar tachado de realista. Después del motín de San Ildefonso pidió el retiro del servicio militar; dedicó su actividad a la carrera política y desempeñó diferentes cargos. El pronunciamiento de septiembre de 1840 le obligó nuevamente a emigrar, y el de 1843 le restituyó a la Patria, donde llegó a ser ministro de la Gobernación. Era un orador de tan extraordinaria facilidad, que en las Cortes de 1854, cuando él hablaba, había que aumentar el número de taquígrafos. Una vez más marchó al extranjero después de los sucesos de 1846. En 1863, al cambiar la política, fué nombrado comisario regio en Filipinas. En 1871 fué diputado a Cortes por Grazalema. Luego se incorporó a las filas de Ruiz Zorrilla y Martos, y fué nombrado ministro plenipotenciario de España en Berlín. Perteneció a la Real Academia Española. Murió en 22 de enero de 1878.

[8] Don Mariano Roca de Togores, marqués de Molins, nació en Albacete el día 17 de agosto de 1812. En Madrid fué alumno del famoso Colegio de San Mateo. A los diecisiete años regentó en Alicante una cátedra de Matemáticas. Desde 1831 figuró en política, adherido al sistema constitucional, y en 1840 fué por primera vez a las Cortes. Con Narváez fué ministro de Marina en 1847 y 1849. Más tarde, bajo el mando de O'Donell, desempeñó la embajada de España en Londres, así como, después de la Restauración, las de París y Roma. En 1835 ingresó en la Real Academia Española y perteneció además a las de la Historia, Bellas Artes de San Fernando y Ciencias Morales y Políticas. Falleció el día 4 de septiembre de 1889.

[9] Nació en El Escorial el día 1.º de diciembre de 1793, cuando sus padres, que eran cómicos, estaban representando en aquel Sitio Real. Se educó en Francia, donde casi llegó a olvidar la lengua castellana. En 1811 regresó a España y cursó algún tiempo en los Estudios de San Isidro; mas con el propósito de consagrarse al estudio de las ciencias, marchó de nuevo a la capital de Francia. Las circunstancias, sin embargo, le hicieron cambiar de rumbo. Hubo de

restituirse muy pronto a su Patria, y entró con un empleo en el Ministerio de la Gobernación. En 1828 obtuvo por oposición una cátedra de Lengua francesa en la Escuela de Comercio del consulado. En 1835 fué nombrado oficial del Ministerio de lo Interior, donde desplegó gran actividad. Suyo fué el preámbulo del plan de estudios publicado por el duque de Rivas, los de los proyectos de leyes municipales y el de libertad de imprenta presentado a las Cortes del año 1838. Cesante después de la revolución de 1840, desempeñó más tarde los cargos de director de Instrucción Pública, subsecretario de diferentes ministerios e individuo del Consejo Real. Perteneció a la Real Academia Española. Falleció en 27 de enero de 1861.

[10] Nació en Valladolid el día 21 de febrero de 1817. Estudió en el Seminario de Nobles, y luego la carrera de Derecho, que no llegó a terminar, en las universidades de Toledo y Valladolid. Abrióse a la celebridad con motivo de la poesía que el día del entierro de Larra leyó en el cementerio de la Puerta de Fuencarral, y desde entonces se puso, con Espronceda, el duque de Rivas, García Gutiérrez y Hartzenbusch, a la cabeza de los románticos españoles. En 1845 partió a Francia, donde entonces hizo una estancia breve; pero volvió en 1850, y en París vivió cuatro años, no sin pasar graves apuros económicos. A fines de 1854 se trasladó a Méjico, donde, tras penosas vicisitudes, tuvo la suerte de alcanzar la protección del emperador Maximiliano, que le nombró director del Teatro Nacional. Vino a España, con ánimo de regresar pronto a Méjico, en 1866; pero entre tanto sobrevino la revolución que causó el fusilamiento de Maximiliano, y el poeta hubo de quedarse ya en su patria. En 1871 le comisionó el gobierno español para visitar en Italia ciertos archivos y bibliotecas, y en Roma primero, en el sur de Francia después, permaneció ausente hasta fines de 1876. Por iniciativa del Liceo de Granada fué solemnemente coronado en esta ciudad en junio de 1889. En 1885 ingresó en la Real Academia Española, pues aunque ya había sido elegido académico en 1848, su ausencia de España invalidó el nombramiento. Falleció el día 23 de enero de 1893.

[11] Nació en Puerto Príncipe (Cuba) en 23 de marzo de 1814. Su padre, andaluz, era comandante de Marina en aquel puerto. Como su madre quedase viuda y contrajera segundas nupcias, la familia se trasladó a la metrópoli en 1836. Bien pronto la poetisa se dió a conocer en los medios literarios. Apasionada en amores, los tuvo con el poeta García Tassara, entre otros. En 1846 contrajo matrimonio con don Pedro Sabater, diputado a Cortes y jefe político de Madrid, de quien quedó viuda a los pocos meses. Entonces se retiró, aunque por poco tiempo, al convento de Nuestra Señora de Loreto, en Burdeos; luego regresó a Madrid. En 1855 casó en segundas nupcias con don Domingo Verdugo, coronel de Artillería, ayudante de campo del rey, gentilhombre de cámara y diputado a Cortes. A consecuencia de un incidente surgido con motivo del estreno de la comedia *Los tres amores*, de la Avellaneda, el coronel Verdugo recibió una herida gravísima. Poco después el matrimonio marchó a Cuba, donde el coronel ejerció algunos importantes cargos militares, hasta su fallecimiento, ocurrido en 1863. La poetisa, después de hacer un viaje por los Estados Unidos, Inglaterra y Francia, regresó a España. Falleció el día 1.º de febrero de 1873.

[12] Nació en la ciudad de Coro (Venezuela) en marzo de 1819. Educóse en Puerto Rico, por haber emigrado su padre, y luego continuó sus estudios en Francia. Viajó mucho por Europa y América, visitó una gran parte del Asia Menor e hizo algunas excursiones por África. Vivió casi de continuo en España, como ciudadano español, y tomó parte muy activa en los acontecimientos políticos. A consecuencia de ello tuvo varios desafíos, entre ellos uno con don Pedro Antonio de Alarcón, en 1855. Hallábase en París en 1871, durante la *Commune*, y después de la jornada del 18 de mayo quiso visitar a la ex reina doña Isabel II, que le profesaba especial afecto, y vivía a la sazón en la avenida de Roma; al salir, le hicieron fuego desde una barricada, y de resultas de la herida falleció el día 6 de junio del citado año.

[13] Nació en Málaga, el día 21 de diciembre de 1817. Huérfano de padre a los trece años, se trasladó con su madre a Madrid, donde tuvo que luchar con ahinco para adquirir medios de vida. Una vez que alcanzó renombre literario, ocupó importantes puestos políticos. El conde de San Luis le nombró comisario regio del Teatro Español y luego oficial primero del Ministerio de la Gobernación, de donde ascendió a director general. Fué también director de Beneficencia y Sanidad, de Telégrafos y de Establecimientos Penales. En el último gabinete de Isabel II ocupó el Ministerio de Ultramar y acompañó a la reina a su destierro. Después de la Restauración, fué nombrado intendente de Hacienda en Cuba y para otro cargo análogo en Filipinas. Murió en 14 de agosto de 1890.

[14] Nació en Arévalo (Ávila) el 11 de marzo de 1822. Su padre, que era abogado, llegó a tan lamentable situación que hubo de acogerse en Madrid al asilo de San Bernardino. En Salamanca, donde tenía un tío sacerdote, estudió dos años de Leyes; luego marchó a la corte en busca de fortuna. Extrema necesidad pasó en los primeros tiempos, hasta verse obligado a dormir varias noches en los bancos del Prado. Al fin, el notable periodista don Andrés Borrego le admitió para corrector de estilo en su periódico *El Español*, de lo cual ascendió al puesto de redactor. Después de la revolución de 1854 fué nombrado secretario de la Legación de España en Berlín. De 1859 a 1864 fué diputado a Cortes por Alcázar de San Juan, y embajador de España en Marruecos desde 1872 a 1873. Falleció el día 29 de abril de 1881.

[15] Nació en Guadalcanal (que entonces pertenecía a la provincia de Badajoz) el día 1.º de mayo de 1829. Estudió el bachillerato en Sevilla y luego se matriculó en la carrera de Derecho,

que no llegó a terminar. En 1849 llegó a Madrid y supo ganarse la protección del conde de San Luis, con lo cual consiguió la representación de *Un hombre de Estado*. A seguida le dió el conde un destino con 12.000 reales de sueldo. Después de la revolución de 1854, fué uno de los redactores del famoso periódico satírico *El Padre Cobos*, que tan violenata campaña hizo contra el partido progresista. Afiliado luego a la Unión Liberal, en 1857 fué diputado por Mérida y desde entonces continuó perteneciendo a las Cortes, ya por uno, ya, por otro distrito. En 1865 fué temporalmente director del Conservatorio de Música y Declamación. Al morir O'Donell, Ayala entró en la conspiración de los progresistas y los demócratas, y por ello fué condenado a destierro. Él fué quien redactó el manifiesto de Cádiz, dirigido a la nación por los gencrales que prepararon la revolución de septiembre de 1868. Triunfante ésta, fué ministro de Ultramar en el gabinete presidido por Serrano, e igualmente cuando, elegido rey don Amadeo, formó gobierno Topete (1871) y más tarde con el general Serrano nuevamente (1872). Ultimamente, llegada la Restauración, Ayala se unió a Cánovas del Castillo y fué ministro de Ultramar y presidente del Congreso, cargo que tenía a su fallecimiento, ocurrido en 30 de diciembre de 1879.

[16] Nació en Sevilla el día 6 de diciembre de 1821. Pasó sus primeros años en Granada y formó parte de la famosa *Cuerda granadina*. Comenzó a estudiar Derecho; pero en 1841 entró en el servicio militar y seis años después se retiró con el grado de sargento y la cruz de San Fernando. En 1850 se estableció en Madrid y se dió a conocer como literato. Comenzó a publicar novelas por entregas para los editores Manini y Guijarro, y esto le produjo ganancias desusadas. Se calcula en más de un millón de pesetas lo que ganó con sus famosas novelas. Durante cierto tiempo, pues, pudo tener coche y vivir con esplendidez; pero como era hombre muy desordenado, bien pronto pasaba al extremo opuesto. Vivió algún tiempo en París, y volvió enfermo y necesitado. Al morir, en 6 de enero de 1888, era modesto empleado en el Ministerio de Fomento y dejó por todo capital, según hizo saber la prensa, una peseta con cincuenta céntimos. El Ateneo de Madrid costeó los gastos de su entierro.

[17] Nació en Palma de Mallorca el día 30 de mayo de 1828. Estudió Derecho en Barcelona y en Madrid. Fué diputado en las Cortes Constituyentes y luego se estableció definitivamente en Palma de Mallorca, su pueblo natal, donde ejerció la profesión de notario. Murió en 13 de mayo de 1906.

[18] Nació en Buenos Aires en 14 de agosto de 1807, cuando aquel territorio era aún posesión española. Su padre era contador mayor y visitador de la Real Hacienda. Huérfano a los cinco años, vino a los once a España; cursó en los Estudios de San Isidro y en el famoso colegio de San Mateo, del que eran profesores Lista y Hermosilla. Perteneció a la no menos famosa sociedad de Los Numantinos. Sin haber seguido carrera ninguna, comenzó a escribir para el teatro. Colocado de joven con 12.000 reales en el Ministerio de la Gobernación, a través de su vida desempeñó elevados cargos. Fué maestro de literatura de la reina y su secretario particular; gentilhombre, diputado a Cortes, subsecretario de Estado, director del Teatro Español y, últimamente, director del Conservatorio, hasta su muerte. Ingresó en la Real Academia Española en 1842 y falleció el día 29 de noviembre de 1865.

[19] Nació en Madrid el día 15 de septiembre de 1829. Sus padres eran actores dramáticos. Siendo todavía un niño, en 1841, hizo una traducción o refundición del drama francés *Genoveva de Brarante*, que fué representada por sus padres en Granada. Antes de los veinte años había ya compuesto varias obras teatrales y traducido otras. Empleado en la Biblioteca de San Isidro, fué declarado cesante después de la revolución de 1868. En 1858 ingresó en la Real Academia Española, de la que más tarde fué secretario perpetuo. En 1884, siendo ministro de Fomento don Alejandro Pidal, fué nombrado director de la Biblioteca Nacional y jefe del cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Murió en 21 de junio de 1818.

[20] Nació en Vich el día 4 de marzo de 1816. Comenzó la carrera de Leyes en la universidad de Cervera y la terminó en la de Barcelona, en 1838. Dedicado luego al periodismo político, algunos de sus escritos le costaron el destierro a Cádiz. Allí asistió a las tertulias del duque de Montpensier. En 1850 regresó a Barcelona y muy poco después se trasladó a Madrid. Afiliado a la Unión Liberal, representó varias veces los distritos de Gracia, Vich y Santa Coloma de Farnés. La reina doña Isabel II, a la que frecuentemente dedicaba poesías, le otorgó su confianza, y aun parece que alguna vez le consultó para la formación de un ministerio. Cuando desempeñaba un alto cargo de Administración en La Habana, falleció le día 16 de agosto de 1870.

[21] Nació en Sanlúcar de Barrameda el día 20 de agosto de 1830. Estudió en el Instituto de Jerez de la Frontera, donde tuvo por maestro al famoso retórico y poeta don Juan María Capitán. Como su familia sufriera reveses de fortuna, se trasladó a Madrid en 1839, no obstante estar, como lo estuvo toda su vida, muy delicado de salud. Obtuvo un empleo público, y con ello y con lo que sus obras le producían, vivió en una gran modestia y retraimiento. Murió en 22 de julio de 1874.

[22] Nació en Valencia el día 6 de octubre de 1826. Trasladado a Madrid, empezó a escribir para el teatro; pero luego se dedicó a la novela por entregas, que le produjo muchos miles de duros. Compartió este trabajo con el de su afición a la caza, que se hizo en él proverbial. Reveses de fortuna, ajenos a su honrada conducta, acabaron con el capital que había reunido a fuerza de desvelos, y en sus últimos años hubo de desempeñar el empleo de director del Asilo de las Mercedes. Falleció el día 21 de abril de 1897.

[23] Hijo del ilustre «Fígaro», nació en Madrid el día 17 de diciembre de 1830. A más de desplegar gran actividad como autor dramático, desempeñó importantes cargos públicos, entre ellos el de jefe de sección de la Propiedad Intelectual en el Ministerio de Fomento. Dirigió la *Gaceta de Madrid* desde 1847 a 1866, en que fué suprimida la Imprenta Nacional, y en sus últimos años el *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual*. Falleció el 20 de febrero de 1901.

[24] Nació en Guadix el día 10 de marzo de 1833. Se graduó de bachiller en Granada y luego ingresó en el seminario de su pueblo natal; pero, deseoso de buscar más amplios horizontes, abandonó su hogar en 1853, y después de permanecer algún tiempo en Cádiz, se trasladó a Madrid. Muy pronto regresó a Guadix, y de allí fué a Granada, donde formó parte de la *Cuerda granadina*. Después de la revolución de 1854, pasó de nuevo a la corte. Allí dirigió el periódico satírico *El Látigo*, que le causó graves disgustos, entre ellos el de su ruidoso duelo con don José Heriberto García de Quevedo. Vivió algún tiempo en Segovia y en París. Al comenzar la guerra de África, en 1859, Alarcón rogó al general Ros de Olano, gran amigo suyo, que le admitiera en sus filas, como en efecto lo hizo. Asistió a las batallas y escribió las cartas que formaron el *Diario de un testigo de la Guerra de Africa*. En 1860 hizo un viaje por Italia, del que trazó un relato en su libro *De Madrid a Nápoles*. Se afilió a la Unión Liberal y dirigió el periódico *La Política*. Fué diputado por Guadix (1864); Narváez le desterró a París en 1866. Dos años después fué nombrado ministro plenipotenciario en Suecia y Noruega. A la caída de doña Isabel II, fué elegido diputado para las Cortes Constituyentes y defendió la candidatura de Montpensier. En cambio, después de la Restauración, aparece como conservador. Desde 1877 perteneció a la Real Academia Española. Después de larga y penosa enfermedad, falleció el día 19 de julio de 1891.

[25] Nació en Madrid el día 24 de febrero de 1830. Desde los dieciocho años empezó a escribir para el teatro, y también actuó de cómico por los pueblos. Ingresó en el ejército, y con el grado de alférez tomó parte en la batalla de Vicálvaro; poco después fué ascendido a teniente e incorporado al regimiento de Borbón. Pidió la licencia absoluta, y la Unión Liberal le nombró oficial del Ministerio de la Gobernación. Poco después le acometió la parálisis que había de afligirle durante dieciséis años, hasta el fin de sus días. En 1864 fué nombrado censor de teatros; pero en 1868 quedó cesante. Algunos modestos destinos disfrutó después, hasta que el conde de Toreno, en 1877, le dió otro de 20.000 reales en el Ministerio de Fomento. Falleció el día 26 de septiembre de 1877.

[26] Nació en Zaragoza el día 28 de abril de 1844. Como su padre era arquitecto, comenzó también esta carrera; pero la abandonó pronto. Trasladado a Madrid, colaboró en varios periódicos políticos y fué uno de los redactores del famoso semanario satírico *Gil Blas* (1864-1866). Emigró a Francia con motivo de los sucesos de 1866, y volvió dos años después. Fué entonces secretario particular de don Nicolás María Rivero y siguió las vicisitudes políticas en diferentes partidos. Desempeñó algunos cargos administrativos. Marchó nuevamente a Francia en 1885, y por espacio de once años fué redactor de *Le Figaro*, pues escribía con la misma facilidad en francés que en español. De regreso en Madrid, continuó sin interrupción su labor de literatura teatral y periodística. Murió en 25 de febrero de 1903.

[27] Nació en Madrid el día 12 de agosto de 1850. Era hijo del ilustre geógrafo don Francisco de Coello y Quesada, coronel de Ingenieros. Estudió Derecho en la Universidad Central y siendo todavía estudiante estrenó varias obras teatrales con seudónimo. Murió el día 27 de abril de 1888.

[28] Nació en Ainzón (Zaragoza) en 1844. Sus padres fueron modestos labradores. En Zaragoza estudió Filosofía y Leyes, con no mucho aprovechamiento, y en 1868 pasó a la corte, donde hizo vida de bohemio, hasta el punto de dormir durante mucho tiempo en un banco del Prado. Colaboró en varios periódicos y consiguió estrenar algunas obras dramáticas. Alcanzó por fin los nombramientos de oficial de la secretaría del Ministerio de la Gobernación, interventor general de Loterías en la isla de Cuba y jefe de Administración civil. Marchó luego a la Argentina, donde estuvo hasta 1899. Murió en Madrid el día 20 de abril de 1913, cuando era interventor de la Casa de la Moneda.

[29] Nació en Madrid el día 19 de abril de 1832. Muy niño marcha a Murcia, donde estudió el bachillerato; luego volvió a la corte e ingresó en la Escuela de Caminos. Terminada la carrera, desempeñó el cargo de ingeniero jefe en las provincias de Almería y Granada, y luego volvió a Madrid como profesor de la citada escuela. En ella explicó varias asignaturas. En 1866 ingresó en la Academia de Ciencias. Triunfante la Revolución de 1868, fué elegido diputado por Murcia. A principios del siguiente año fué nombrado ministro de Fomento, y en diciembre de 1872 pasó al de Hacienda. Después de estar emigrado en París, volvió a desempeñar esta cartera en 1874. Años después se alejó de la política activa para dedicarse a sus trabajos profesionales y a escribir para el teatro. En 1904 obtuvo el premio Nobel, compartido con Federico Mistral. Desde 1883 perteneció a la Academia Española. Murió el día 14 de septiembre de 1916.

[30] Nació en Granada el día 4 de abril de 1844. Estudió la carrera de Leyes y ejerció la abogacía en el colegio de Burgos. Más tarde fué nombrado promotor fiscal; pero bien pronto abandonó la carrera para dedicarse en Madrid a la política y la literatura. Fué gobernador civil en varias provincias. En 1894 ingresó en la Real Academia Española, y en su representación

acompañó a la infanta Isabel en 1910 a la República Argentina, para asistir en Buenos Aires a la conememoración del centenario de la Independencia. Después de una larga enfermedad, falleció el día 12 de octubre de 1926.

[31] Nació en Valladolid el día 13 de noviembre de 1844. Ingresó en la Academia de Estado Mayor del Ejército en 1861. En 1867 fué nombrado profesor de la Academia de su cuerpo, y continuó en ella hasta 1875, en que, a petición propia, fué destinado al ejército de campaña en Cataluña y luego al de la derecha, a las órdenes de Martínez Campos. Tomó parte en importantísimas acciones y sobre el campo de batalla obtuvo el grado de coronel. En 1890 pasó a Puerto Rico con el cargo de secretario del Gobierno General, y allí permaneció tres años. Cargos importantísimos desempeñó después en la Península, hasta que, ascendido a general de división, fué nombrado segundo jefe del Estado Mayor Central y luego fiscal del Consejo Supremo de Guerra y Marina. Ingresó en la Academia Española en 1910. Falleció en 9 de abril de 1934.

[32] Nació en Sevilla en 31 de diciembre de 1861. A los trece años publicó su primer libro de versos. A más de cultivar la literatura, se dedicó a la política, dentro del partido conservador. Elegido por primera vez diputado en 1891, luego lo fué en seis legislaturas más. Fué presidente del Congreso, senador electivo y por último vitalicio. Perteneció a la Real Academia Española. Falleció en 7 de diciembre de 1924.

[33] Nació el día 26 de agosto de 1858 en Fuente de Pedro Navarro (Cuenca). Comenzó a estudiar medicina en Madrid, pero, por falta de recursos, no pudo terminar la carrera e ingresó en el hospital de la Princesa como practicante. Habiendo mejorado inopinadamente de fortuna, pudo dedicarse al cultivo de la literatura y dar al teatro sus obras. En 1881 contrajo matrimonio con la notable actriz María Álvarez Tubau, y con su compañía viajó por España y América. Falleció en 22 de julio de 1928.

[34] Nació en Barcelona el día 11 de junio de 1847, y en su ciudad natal cursó la carrera de Derecho. Desde muy joven colaboró en la prensa y escribió para el teatro, principalmente en lengua catalana. En 1886 trasladó su residencia a Madrid, donde, a más de dar al teatro sus notables obras, ejerció la abogacía. Falleció el día 2 de mayo de 1897.

[35] Nació en Madrid el día 2 de marzo de 1842. Sus padres eran actores. Se educó en Valencia y trabajó en el comercio. Ingresó luego en la carrera consular y desempeñó cargos en diferentes lugares del mundo. Estuvo cinco años en Atenas; luego en Macao, Cantón y Hong-Kong; más tarde en Oloron y Perpiñán, y por última en Marsella. Después de retirarse de la carrera, quedóse a vivir en Francia y murió en Oloron el día 7 de septiembre de 1902.

[36] Nació en Zamora en 17 de mayo de 1848. Trasldado a Madrid, fué empleado en la Junta general de Estadística y colaboró en muchos periódicos. Murió en 8 de agosto de 1915.

[37] Nació en Pola de Lena (Oviedo) el día 28 de abril de 1851. Estudió el bachillerato en Oviedo y luego pasó a Madrid para cursar Medicina. Graduóse, efectivamente, en esta facultad, pero no la ejerció nunca porque se dedicó de lleno al cultivo de la literatura. Estrenó su primera obra en 1874 y ya no interrumpió su labor hasta su fallecimiento, ocurrido en 12 de diciembre de 1912.

[38] Hijo del ilustre autor de *El hombre de mundo*, nació en Madrid el día 7 de febrero de 1841. Estudió Filosofía en el colegio de Masarnau y luego siguió algún curso en la Universidad Central. En 1860 entró como empleado en el Ministerio de Fomento; quedó cesante en 1868 y reingresó en 1874. Murió en 22 de junio de 1910.

[39] Nació en Madrid el día 4 de abril de 1860. Fué dependiente de comercio y luego tenedor de libros. Aunque empezó escribiendo poesías festivas al uso corriente, bien pronto se distinguió por las de asunto chulesco, que habían de caracterizarle y darle renombre. Trasladó su residencia a la República Argentina, y allí falleció en abril de 1925.

BIBLIOGRAFÍA

G. Calvo Asensio, *El teatro hispano-lusitano en el siglo XIX* (Madrid, 1875). — F. de Paula Canalejas, *La poesía dramática en España* (Madrid, 1876). — A. F. Schack, *Historia de la Literatura y del arte dramático en España* (Madrid, 1885-87). — J. Yxart, *El arte escénico en España* (Barcelona, 1894-96). — A. Gassier, *Le Théâtre espagnol* (París, 1898). — *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX* (Madrid, 1881). — N. Díaz de Escovar y F. de Paula Lasso de la Vega, *Historia del teatro español* (Barcelona, 1929).— A. Valbuena Prat, *El teatro moderno en España* (Zaragoza, 1944). — N. Pastor Díaz y F. de Cárdenas, *Galería de españoles célebres contemporáneos* (Madrid, 1841-46). — A. Ferrer del Río, *Galería de la literatura española* (Madrid, 1846). — A. Lista, *Ensayos literarios y críticos* (Sevilla, 1844). — J. M. Villergas, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos* (París, 1854). — M. de la Revilla, *Obras* (Madrid, 1883). — Id., *Críticas* (Burgos, 1884-85). — J. Valera, *Crítica literaria*, t. XIX-XXXIII de *Obras completas* (Madrid, 1900-1925). — F. Blanco García, *La literatura española en el siglo XIX* (Madrid, 1899-1903). — E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo* (Madrid, 1902). — J. Deleito y Piñuela, *Le Romantisme dans le théâtre espagnol*, en «Hispania» (París, 1919). — N. B. Adams, *Notes on Spanish Plays at the Romantic Period*, en «Romanic Review» (1926). — J. Montaner, *El teatro romántico español* (Barcelona, 1928). — E. Piñeyro, *El romanticismo en España* (París, s. a.). — E. Allison Peers, *A History of the Romantic Movement in Spain* (Cambridge, 1940).—Ezio Levi, *Vite romantiche* (Nápoles, 1934). — G. Díaz-Plaja, *Introducción al estudio del romanticismo español* (Madrid, 1936). — I. A. McClelland, *The origins of the Romantic Movement in Spain* (Liverpool, 1937). — F. Fernández y González, *Elogio fúnebre del doctor don Francisco Martínez de la Rosa* (Granada, 1862). — L. A. Rebello da Silva, *Memoria sobre la vida política y literaria de don Francisco Martínez de la Rosa* (Lisboa, 1863). — T. Rodríguez Rubí, *Discurso en elogio de Martínez de la Rosa*, en «Memorias de la Real Acad. Esp.», t. I (1870). — M. Menéndez Pelayo, *Don Francisco Martínez de la Rosa*, en «Obras completas», t. IV (Santander, 1942). — J. Sarrailh, *Un homme d'état espagnol: Martínez de la Rosa* (1787-1862) (Bordeaux-París, 1930). — J. M. Roa Bárcena, *Datos y apuntamientos para la biografía de don Manuel Eduardo de Gorostiza*, en «Memorias de la Acad. Mexicana», t. I (1876). — F. Gonzalo Morón, *El duque de Rivas considerado como poeta dramático*, en «Revista de España y del Extranjero» (1844). — Ch. de Mazade, *Le duc de Rivas*, en «Revue des Deux Mondes» (1946). — J. Amador de los Ríos, *Discurso en elogio del Excmo. Sr. Duque de Rivas* (Madrid, 1866). — L. A. de Cueto, *Discurso necrológico del Duque de Rivas*, en «Memorias de la R. Acad. Esp.», II (Madrid, 1870).— E. Allison Peers, *Angel de Saavedra, duque de Rivas*, en «Revue Hispanique» (1923). — Id., *Rivas and Romanticisme in Spain* (Liverpool, 1923). — G. Boussagol, *Angel de Saavedra, sa vie, son oeuvre poétique* (Toulouse, 1926). — Id., *Angel de Saavedra, duc de Rivas. Essai de bibliographie critique* (Bordeaux-París, 1926). — E. Miquel Rosell, *Valores clásicos y románticos en el teatro de duque de Rivas*, en «Bol. de la Biblioteca Menéndez Pelayo» (1928). — E. Allison Peers, *Some observations on «El desengaño de un sueño»*, en «Homenaje a Menéndez Pidal», t. II (Madrid, 1925). — N. González Ruiz, *El Duque de Rivas* (Madrid, 1943). — Marqués de Molins, *Bretón de los Herreros* (Madrid, 1883). — J. Mario Asensio, *El teatro de don Manuel Bretón de los Herreros*, en «La España Moderna» (1897). — G. Le Gentil, *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860* (París, 1909). — G. B. Qualia, *Dramatic criticisme in the comedias of Bretón de los Herreros*, en «Hispania» (California, 1941). — Ch. de Mazade, *La comédie moderne en Espagne: Bretón, Ventura de la Vega, Rodríguez Rubí*, en «Revue des Deux Mondes» (1847). — J. del Castillo y Soriano, *García Gutiérrez*, en «Revista Contemporánea» (1880). — E. Funes, *García Gutiérrez. Estudio crítico de su obra dramática* (Cádiz, 1900). — Nicholson B. Adams, *The Romantic Dramas of García Gutiérrez* (Nueva York, 1922). — N. G. Lamb, *Characteritation in some early Dramas of García*

Gutiérrez, en «Liverpool Studies» (1940). — A. Fernández Guerra, *Hartzenbusch. Estudio biográfico-crítico* (Madrid, s. a.). — E. Cotarelo, *Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los amantes de Teruel* (Madrid, 1907). — A. S. Corbière, *Juan Eugenio Hartzenbusch and the French Theatre* (Philadelphia, 1927). — J. Sarrailh, *L'histoire et le drame romantique (A propos d'«Alfonso el Casto», d'Hartzenbusch)*, en «Revue Hispanique» (1936). — R. F. Brown, *Patricio de la Escosura as a dramatist*, en «Liverpool Studies» (1940). — A. Gallego Burín, *El Marqués de Molins. Su vida y su obra* (Albacete, 1912). — M. Menendez Pelayo, *El Marqués de Molins*, en «Obras completas», t. IV (Santander, 1942). — S. A. Stoudemire, *Gil y Zárate's translation of French Plays*, en «Modern Language Notes» (1933). — L. Alas, *Crítica popular* (Valencia, 1896). — E. Ramírez Angel, *José Zorrilla. Biografía anecdótica* (Madrid, sin año). — N. Alonso Cortés, *Zorrilla, Su vida y sus obras* (Valladolid, 1943). — José A. Rodríguez García, *De la Avellaneda* (Habana, 1914). — E. B. Williams, *The Life and Dramatic Works of Gertrudis Gómez de Avellaneda* (Philadelphia, 1924). — D. Figarola-Caneda, *Gertrudis Gómez de Avellaneda* (Madrid, 1929). — E. Cotarelo, *La Avellaneda y sus obras* (Madrid, 1931). — L. Cruz Fuentes, *La Avellaneda (Autobiografía y cartas)* (Huelva, 1907). — A. M. Fabié, *Tomás Rodríguez Rubí* (Madrid, 1891). — W. F. Smith, *Contributions of Rodríguez Rubí to the developments of the Alta Comedia*, en «Hispanic Review» (1942). — F. Herrán, *Florentino Sanz y su drama «Don Francisco de Quevedo»*, en «Revista de España» (1881). — F. Zarza y Roldán, *Folleto biográfico de... don Eulogio Florentino Sanz y Sánchez...* (Ávila) 1910). — C. Solsona y Baselga, *Ayala* (Madrid, 1891. — J. O. Picón, *Ayala* (Madrid, s. s,.. — J. de Castro y Serrano, *Carta... sobre «El tanto por ciento»* (Madrid, 1861). — J. Tamayo y Rubio, *La primera comedia de don Adelardo López de Ayala*, en «Revista de Segunda Enseñanza» (1925). — Conde de Cheste, *Elogio fúnebre de don Ventura de la Vega*, en «Memorias de la R. Acad Esp.», t. II (1870). — J. Kenneth Leslie, *Ventura de la Vega and the Spanish Theatre*, 1820-1865 (Princeton, 1940). — J. H. Mundy y E. A. Peers, *Ventura de la Vega and the «justo medio» in Drame*, en «Liverpool Studies» (1940). — N. Sicards y Salvadó, *Don Manuel Tamayo y Baus. Estudio crítico-biográfico* (Madrid, 1916). — E. Cotarelo, *Estudios de historia literaria de España* (Madrid, 1901). — C. Oyuela, *Estudio de «Un drama nuevo»* (Buenos Aires, 1891). — Boris de Tannenberg, *Un dramaturge espagnol. M. Tamayo y Baus* (París, 1898). — A. Pidal y Mon, *Discurso en elogio de don Manuel Tamayo y Baus* (Madrid, 1899). — J. D. Fitz-Gerald, *«Un drama nuevo» on the American Stage*, en «Hispania» (California, 1924). *Discursos leídos en la Real Academia Española el día 27 de octubre de 1929 para celebrar el centenario de don Manuel Tamayo y Baus* (Madrid, 1929). — Ch. B. Qualia, *The «Raisoneur» in the Social Drama from Tamayo to Linares Rivas*, en «Hispania» (California, 1936). — A. Lasso de la Vega, *Luis Eguílaz: sus obras dramáticas*, en «Revista de España» (1887). — N. Alonso Cortés, *Quevedo en el teatro y otras cosas* (Valladolid, 1930). — F. Navarro Ledesma, *Eusebio Blasco* (Madrid, 1904). — F. Herrán, *Echegaray, su tiempo y su teatro* (Madrid, 1880). — F. Sancho y Gil, *El teatro de Echegaray* (Zaragoza, 1882). — F. Pi y Arsuaga, *Echegaray, Sellés y Cano* (Madrid, 1884). — E. Mérimée, *Echegaray et son oeuvre dramatique*, en «Bulletin Hispanique» (1912). — H. de Curzon, *Le théâtre de José Echegaray* (París, 1911). — J. J. Lizasoain y Aurrecoechea, *Echegaray como dramático*, en «Estudios de Deusto» (1913). — L. Antón del Olmet y A. García Caraffa. *Echegaray* (Madrid, 1912). — G. B. Shaw, *Dramatic opinions and essays* (Nueva York, 1916). — S. Valentí Camp, *Echegaray y su teatro*, en «Estudios» (1916). — F. Santander, *Echegaray y su teatro*, en «Revista Castellana» (1917). — A. Gallego y Burín, *Echegaray: su obra dramática* (Granada, 1917). — P. C. Eguía Ruiz, *Crítica patriótica* (Madrid, 1921). — S. G. Morley, *José Echegaray*, en «The University Chronicle» (California, 1925). — A. Martínez Olmedilla, *José Echegaray* (Madrid, 1949). — N. Santa Olalla y J. M. Tarragó, *«El nudo gordiano» del señor Sellés ante la ley y ante la moral* (Madrid, 1879). — R. Álvarez Espino, *Ensayo de crítica sobre el drama de Sellés «El nudo gordiano»* (Cádiz, 1879). — F. Utrilla y Calvo, *La moral de «El nudo gordiano»*, en «Revista de España» (1879). — I. Kirschenbraun, *Enrique Gaspar and the Social Drama in Spain* (Berkelev, 1944). — P. C. Eguía Ruiz, *Literaturas y literatos* (Madrid, 1914). — N. Alonso Cortés, *Vital Aza* (Valladolid, 1919). — Id., *Quevedo en el teatro y otras cosas* (Valladolid, 1930). — M. Zurita, *Historia del género chico* (Madrid, 1920). — E. Cotarelo, *Historia de la zarzuela* (Madrid, 1934). — Matilde Muñoz, *Historia de la zarzuela y del género chico* (Madrid, 1946). — J. Deleito y Piñuela, *Origen y apogeo del género chico* (Madrid, 1949).

EL PENSAMIENTO ESPAÑOL EN EL SIGLO XIX

PRIMER PERÍODO

por

RODRIGO FERNÁNDEZ CARVAJAL

La Historia literaria, género al que pertenece la obra colectiva en la que se enmarca este estudio, tiene, como es sabido, límites borrosos. Nace en la segunda mitad del siglo XVII; entre 1766 y 1778 los padres Mohedanos la aclimatan en España, y desde entonces no deja de producir entre nosotros mejores o peores frutos. Pero conforme se va estrechando el rigor de la conciencia histórica, la Historia literaria pierde su generalidad para limitarse a una región paticular. Capmany ya es muy consciente de esta limitación en 1786: «verdad es que mi examen sólo se ciñe a la parte del lenguaje y estilo, que es el objeto y fin de esta obra», nos dice en el *Discurso Preliminar* que abre su *Teatro histótico-crítico de la Elocuencia española* [1]. Desde estas fechas, la Historia literaria adopta como objeto formal el estudio de las manifestaciones artísticas del lenguaje, y deja fuera cuantos escritos tienen finalidades de otro orden: filosóficas, científicas, prácticas. A veces, es verdad, subsisten estos escritos precariamente bajo el epígrafe de «prosa didáctica». Pero lo que entonces se aprecia en ellos es más bien la calidad formal que el contenido.

Poco a poco, las regiones literarias abandonadas son asumidas por otros géneros historiográficos. Las obras económicas se recolectan y antologizan desde 1774 por Campomanes y Sempere, y son objeto, ya mediado el siglo XIX, de puntual catalogación por Colmeiro. Las obras filosóficas encuentran un comentador superficial en Tomás Lapeña, a principio de siglo. Más adelante, hacen historia de la filosofía Quintana, Balmes y García Luna, pero el problema de la existencia y caracteres de la Filosofía nacional no se plantearía hasta la segunda mitad del siglo. En 1864 se queja con razón Gómez de la Serna de la inexistencia de estudios históricos acerca de la ciencia jurídica nacional [2]. Y los primeros trabajos expresos sobre historia del pensamiento político son, me parece, los artículos de Cánovas en la «Revista de España», de 1868 [3].

El que una ciencia no investigue su propio curso histórico es, naturalmente, índice de debilidad o de escaso cultivo. Entre la actividad científica y su historia hay una indestructible correlación. Aquella brinda la «preestructura de interpretación» para emplear la expresión de Heidegger, dentro de la cual se alojan los datos de ésta. En nuestro siglo XIX la literatura brinda una «preestructura de interpretación», pobre o rica; la retórica, la preceptiva, la estética, tienen durante todo él un cultivo continuado y orgánico, a cuyo cabo y como floración está la *Historia de las ideas estéticas en España*, de Menéndez Pelayo. Pero no ocurre esto en los demás campos científicos, cuando menos de modo tan notable. Cosa de lamentar, pues nuestra ilustración tenía una acusada inclinación por el método histórico como propedéutica a la ciencia. Esto es patente en Jovellanos, y seguramente por influjo suyo en Forner y en Meléndez.

Este pensamiento de nuestro siglo XIX, tan poco inclinado a recapitular sus precedentes, es el que ahora tenemos, que recapitularemos aquí, sintética y brevemente, y con la provisionalidad inevitable en un campo falto de elaboraciones monográficas.

Caracteres y método

Comencemos por la fijación de algunos caracteres generales y una consiguiente digresión metódica. Ante todo, debe señalarse que a través del siglo se cumplen una serie de recepciones de corrientes extranjeras: constitucionalismo, benthamismo, derecho administrativo francés, espiritualismo cousiniano, krausismo, etc. Cada una de ellas representa un bagaje de ideas con que el español intelectual hace frente a sus propios problemas. Pero también recibe éste otras sugestiones de su tradición inmediata: la escolástica y el sensualismo en filosofía, el despotismo ilustrado y el absolutismo en política. Incluso, apurando la cosa, el constitucionalismo, que antes de la ruptura de 1808 fermentaba en la conciencia nacional, cuando menos desde 1794 [4].

He mezclado deliberadamente corrientes ideológicas y corrientes políticas. En otros países de vida política más estable acaso no fuera lícito hacer esto, y no es lícito seguramente hacerlo en la propia España hasta los años que nos ocupan. Cuando el problema de la convivencia nacional está resuelto, el pensamiento vaca a sus ocios, en el sentido noble del término. Pero cuando ese problema está planteado, el pensamiento, quiera o no quiera, toma un aire agónico y se tiñe de política. Esto no debe interpretarse, por de pronto, en mal sentido; la estabilidad social se logra, entre otras cosas, con la existencia de ciertos objetos de contemplación y de ciertas ideas compartidas, y cuando hay en la colectividad un déficit de estos tesoros comunes el trabajo del intelectual se endereza espontaneamente a procurarlos. Pero ocurre entonces que la elección entre unas y otras instancias culturales, dentro del repertorio que le ofrece su tiempo histórico, no la hace por motivos íntimos, sino por motivos sociales. Si adopta una filosofía no será tanto porque la juzgue verdadera cuanto porque la juzgue oportuna. El oportunismo (a veces muy ingenuo y noble) es el parásito del pensamiento en épocas de política agitada.

Creo que este oportunismo es un factor que debe tenerse muy en cuenta a la hora de historiar el pensamiento español del siglo pasado. En las primeras décadas de éste, grandes oportunistas fueron los afrancesados. En el trienio liberal, nos sorprende Alcalá Galiano confesándonos — seguramente con sinceridad, dada su trayectoria posterior — que cuando sus soflamas demagógicas en *La Fontana de Oro* era, para su fuero interno, adicto del doctrinarismo templado de Benjamín Constant [5]. Años después, Sanz del Río va a Heidelberg a buscar la filosofía más adaptable a la España de su tiempo. Los ejemplos se podrían multiplicar.

Este rasgo está conectado con otros: el pedagogismo. La vida escolar es pobre durante nuestro siglo XIX, pero acaso por eso mismo un pedagogismo *malgré lui* empapa la vida intelectual. Cada convulsión política engendra un nuevo plan de estudios, y cada plan una serie de libros de texto. Las empresas privadas o semiprivadas de cultura (como la «Biblioteca de Religión» durante la década absolutista o el Ateneo de Madrid en su segunda etapa, desde 1835) nacen también con una finalidad pedagógica, oculta o manifiesta. Más que de crear ciencia, se trata de poner en forma a la sociedad nacional, y sobre todo a la juventud, mediante la divulgación de la ciencia propia del tiempo tomada en fuentes extranjeras. Durante el primer tercio del siglo esta labor de importación se hace ingenua y declaradamente; los benthamianos, directamente o a través de Esteban Dumont, traducen y comentan a su maestro, los ideólogos a Destutt de Tracy, los absolutistas a Bonald y a La Mennais. Luego, la exaltación romántica de la originalidad y la pasión oratoria empujan a borrar los rastros y disimular las fuentes. En el último tercio del siglo, a la sombra de la Restauración y de la relativa estabilidad que infunde a la vida universitaria, hay mayor rigor y exigencia.

Lo que en ningún momento deja de haber son cabezas que piensen serena y lúcidamente, cuando menos acerca de los problemas inmediatos. Juristas como Sainz de Andino o Joaquín Francisco Pacheco, administradores como Javier de Burgos y Alejandro Oliván, críticos literarios como Valera y Milá —para ceñirnos a los dos primeros tercios del siglo— son sin duda comparables a los de cualquier otro país. La inferioridad surge en planos más abstractos, con las sabidas y notorias excepciones. Surge cuando se trata de dar respuesta mediante la obra intelectual a problemas que el medio social no plantea, o plantea con débil exigencia. En estos casos, el intelectual está obligado a un trabajo doble. Diríamos, metaforizando, que debe primero infundir la sed y luego apagarla. De aquí que haya de dispersar su esfuerzo, y que tan sólo lo pueda cumplir cuando está excepcionalmente dotado. Pero aun en estos casos le será difícil crear escuela, esto es, convertir la sed de ciencia en un hábito social permanente, que perdure después de su muerte.

Otro rasgo que debe tenerse en cuenta es el carácter absoluto y extremo que toman en nuestro ambiente muchas de las ideas foráneas. Aunque se mantenga a veces su apariencia externa, varía su función vital, y se aproxima formalmente a la que cumple la religión. Filosofías y sistemas sociales adquieren un valor de instancias supremas, de las que se espera un definitivo reposo espiritual o un firme punto de partida para la acción. Es curioso, por ejemplo, ver como el utilitarismo benthamiano se radicaliza en manos de Salas y de Toribio Núñez, o como krausistas y hegelianos buscan ante todo en el idealismo alemán los aspectos morales y místicos. Esto ocurre, en parte, porque las ideas que ingresan en España no encuentran contrapartidas y compensaciones eficaces, y no se integran consecuentemente en ese sistema de limitaciones recíprocas que es toda cultura nacional moderna. Pero ocurre, sobre todo, porque los valores profanos funcionan de hecho como sucedáneos de los religiosos, y se alojan en el hueco espiritual que dejan éstos al encogerse o debilitarse. Y en un proceso paralelo, las ideas religiosas se desplazan al plano secular y operan sobre él directamente sin servirse, diríamos, de causas segundas. Secularización y sacralización son categorías histórico-religiosas de importancia primordial, sin cuyo auxilio es difícil entender la historia de España, y especialmente la historia intelectual del siglo XIX *.

De los rasgos apuntados (oportunismo, pedagogismo, concreción, tendencia a lo absoluto) se deduce el método que debemos adoptar. Solemos olvidarnos de que la historiografía de las ideas ha sido construida por la ciencia europea sobre sistemas ideológicos de gran formato, trabados dialécticamente entre sí y majestuosamente desplegados (cuando menos a primera vista) de su matriz extraintelectual: religiosa, sociológica, económica, biográfica. Naturalmente que todas estas conexiones han sido, en un segundo estadio, valoradas y estudiadas; pero la clave de la interpretación histórica sigue situándose, como no se desplace abusivamente en beneficio de una interpretación marxista, sociologista o psicologista, sigue situándose en la evolución ideológica misma. Pues bien, si queremos comprender el curso del pensamiento español en el siglo pasado ha de buscarse, acaso, la clave en otra parte. En las páginas que siguen se sitúa en la evolución política, entendida ampliamente; no como una pugna por el poder, sino como una serie de oscilaciones en busca de un régimen de equilibrio y convivencia. Oscilaciones regidas por fuerzas intelectuales y espirituales, de las que la política es, hasta cierto punto, epifenómeno. Hay, claro está, otro orden de hechos determinantes: los sociales y económicos. Pero estos hechos están insuficientemente estudiados, y sería temerario conectarlos de modo sistemático con la evolución ideológica. Me he limitado, por ello, a aventurar algunas correlaciones con la mayor cautela.

La situación intelectual en 1808

La ruptura de 1808 remueve la conciencia nacional, y hace que afloren posiciones hasta entonces ocultas, o tan sólo incoadas. La nómina de la cultura española en esas fechas está recogida en un papel, publicado por Danvila como apéndice a su obra *El poder civil en España*. Es una lista confeccionada por mano anónima, pero certera, que recoge ochenta y tres nombres de personas con relieve científico, a las que, según parece, se proyecta reunir en un Instituto o Academia, constituido bajo el patronazgo del rey intruso. En una primera clase se agrupan científicos, médicos, naturalistas. En la tercera, escritores y artistas. La segunda, que es la que principalmente nos interesa, reúne a cultivadores del «Análisis de las sensaciones y de las ideas» — José Narganés de Posada y Juan de Dios Andújar —, de la «Ciencia social y legislación» — Manuel María de Cambronero, Vicente González Arnao, Joaquín María Sotelo —, de la Economía Política — Manuel Sixto Espinosa, Fernando de la Serna, Diego Cerezo, José Marchena —, de la «Educación y conocimiento del hombre» — León Amarita y Juan Antonio Melón — y de la Historia — Llorente, Martínez Marina, José Isidoro Morales. La relación está hecha, me parece, sobre la base de los escritores que aún permanecen en Madrid antes de la batalla de Bailén; incluye afrancesados activos (como González Arnao, y mucho más Marchena, secretario de Murat) y junto a ellos algunos que aún no habían definido su postura o se mantenían en sombra. Excluye a otros declaradamente patriotas, como Quintana, o alejados de la Corte, como Jovellanos y Sempere [7].

Pero no obstante estas limitaciones, esta relación es buen índice de las corrientes dominantes. Nos muestra un fuerte predominio de regalistas e ilustrados. La Ilustración, cuando menos en los ambientes seglares y acaso en los del clero secular, es el factor cultural más fuerte, de cuyo seno van a deducirse luego otros. Sus rasgos son los genéricos de la Ilustración europea, pero matizados por el ambiente español. Se trata de un pensamiento que por su mismo dinamismo interno está empujado a la acción política, a través de la fe en el progreso. En el lenguaje de la época, más que pensamiento habría que llamarle razón. La admisión de esta razón no es deducir y sistematizar — como ocurría en el siglo XVII y como ocurría también en las contemporáneas tradiciones escolásticas — sino más bien inducir y descomponer. Su método universal es el análisis, aplicado a la naturaleza física tanto como al hombre y a la sociedad. En el campo psicológico, el análisis había llegado con Condillac a una de sus aplicaciones más extremas; como es sabido, reduce éste toda noción intelectual superior a sus componentes sensibles. De la sensación se derivan las demás nociones, mediante una sucesiva serie de transformaciones, y la ciencia no es sino el conocimiento preciso de éstas. El método científico por excelencia es el lenguaje; una ciencia no es otra cosa, en el fondo, que una lengua bien construída.

Estas ideas, continuadas después por los ideólogos, tienen en España una intensa penetración durante el reinado de Carlos IV, a la que no es ajeno el hecho de que Condillac hubiera sido maestro de la reina María Luisa en la Corte de Parma. En Italia, al decir de Gioberti, todavía en 1831 tienen gran aceptación [8]; lo mismo atestigua en España en 1844 Arboli y Ascaso [9]. Aún no se ha hecho el examen de las modulaciones del pensamiento sensualista entre nosotros; aquí me limitaré a señalar sus caracteres generales, y en otros apartados sus principales desarrollos.

Sensualismo condillaciano e ideología coinciden en su común nominalismo o terminismo. Aparte de las formulaciones doctrinales concretas, ambos suponen el mismo propósito de eliminar principios universales y abstracciones. Practican, pudiera decirse, una especie de higiene mental cifrada en la supresión de cuanto pueda, dentro de cualquier campo del conocimiento, nublar la visión

directa de las cosas. Quien representa mejor esta actitud es Stendal. Pero el gran novelista no es excepción; «generales, oradores y políticos, sacerdotes y magistrados, novelistas y poetas, literatos y críticos, profesores y periodistas, administradores y diplomáticos, ingenieros y médicos, matemáticos y naturalistas historiadores de los hombres, de las instituciones y de las ideas, economistas y filólogos, psicólogos y metafísicos, se alinean en las filas de la ideología, según el historiador de este movimiento en Francia, Picavet» [10]. Creo que con referencia a España lo mismo podría decirse, salvada la infinitamente menor densidad cultural de nuestro país en este tiempo. También aquí es el sensualismo, sobre todo en su versión ideológica, una atmósfera difusa que determina el estilo mental de las clases cultas. En los discursos de las Cortes de Cádiz nos sale muchas veces al paso el «point de système», lema de D'Alembert que el sensualismo lleva al extremo.

¿Quiénes eran en 1808 los principales cultivadores de esta corriente? Dejando aparte los que la involucran con otras, o aquéllos en quienes es tan sólo una creencia implícita, de la que deducen aplicaciones prácticas, me detendré en dos escritores de segunda fila que son a mi entender quienes la profesan más temática y claramente.

En la relación transcrita por Danvila la filosofía no tiene apartado especial. Es sustituída por el «Análisis de las sensaciones y de las ideas», como cultivadores del cual se cita a Andújar, pedagogo traductor de Pestalozzi, y Narganes de Posada. De este segundo, profesor en Soréze desde principios del siglo y muy afrancesado, quedan *Tres cartas sobre los vicios de la instrucción pública en España y proyecto de un plan para su reforma.* En Soréze explicaba ideología y literatura española; aquélla es para él la verdadera ciencia del entendimiento, que debe desplazar en las escuelas a los anticuados textos de Gaudín y de Jazquier. El conocimiento de «nuestras facultades intelectuales, o sea los medios que la naturaleza nos ha dado para investigar la verdad y para ser felices» es la única filosofía que merece subsistir [11].

Ideas aún más radicales sustentaba desde años otro sensualista, Ramón Campos, que era — cuando menos en 1791 — profesor del seminario de San Fulgencio, de Murcia, uno de los centros docentes más renovadores del país. Para Campos «no sabemos sino porque sentimos» [12]; los sentidos son la puerta, las sensaciones los materiales del conocimiento [13]. Sobre estas sensaciones no ejerce el pensamiento la abstracción, pues él es incapaz de abstraer; aún los matemáticos tienen que dejar a la línea una anchura infinitamente pequeña. El instrumento propio de la abstracción es la palabra, y las ideas casi se identifican con las palabras que las fijan [14]. De aquí que en Campos tengan significación fundamental los problemas lingüísticos, y de aquí también que profese un acusado relativismo. Por más que los idiomas se mezclen, nunca dos naciones llegarán a hablar la misma lengua; todas ellas difieren en sus opiniones, y cada una tiene una porción de ellas que le es peculiar. Este caudal de opiniones intransferibles, fijadas en palabras, constituyen el carácter nacional. Pero no sólo hay variación de ideas de unas naciones a otras; las opiniones, dudas y cuestiones deben variar de un tiempo a otro, de una lengua a otra, de una persona a otra [15]. En Campos la vía del lenguaje es, pues, una brecha abierta en la universalidad de la razón. Pero hay otro motivo en su obra que interesa subrayar: la idea de sistema. Los sistemáticos, nos dicen lapidariamente, son «los hombres que ven en las cosas más de lo que hay» [16]. Entiéndase la condena de los sistemas cerrados y absolutos; no quiere ello decir que haya de renunciarse al espíritu sistemático en sí mismo (recordemos que la ligazón de las ideas es uno de los principios pedagógicos fundamentales de Condillac), pero este espíritu debe, hoy por hoy, contentarse con logros parciales y subalternos, dirigidos a formar parte, algún día, del sistema universal [17].

Esta renuncia al hermetismo y a la conclusión, o cuando menos este aplazamiento a un futuro que debe ser fruto de conquista, da al sistema un carácter esencialmente dinámico. «El sistema perfecto — nos dice Campos — es como una máquina bien construída, en la cual cada pieza de por sí, dispuesta en el modo más a propósito para recibir del resorte fundamental el impulso necesario a su destino, tiene un movimiento que, diverso al parecer e independiente de los demás, no es en el fondo más que el mismo movimiento del resorte fundamental, aplicado de varios modos. Tal debe ser todo el sistema. No debe reinar en él sino una verdad bajo formas diferentes. Esta verdad fundamental es lo que se llama principio. A proporción que se multiplican los principios, el sistema pierde de su perfección y sencillez» [18].

Estas ideas no quedan, ciertamente, en formulación teórica; son más bien el programa de trabajo que se trasluce bajo las grandes empresas históricas de la época. El constitucionalismo y la administración racionalizada aspiran a construir sistemas perfectos, basados en el desarrollo de unos pocos principios básicos. Esto nos lleva al examen de las correspondencias morales y políticas del sensualismo, y en general de la ectitud empírica en la que el sensualismo se inscribe.

En su versión ilustrada, como en las que había tenido en la antigüedad y en el Renacimiento, el sensualismo va unido a la moral utilitaria. Desde Gassendi a Bentham, pasando por Hobbes, Locke, Hume y Helvecio, hay una rigurosa continuidad, que hace difícil filiar bajo qué influencia precisa forman sus sistema los sensualistas españoles. En general, la actitud empírica es un método más que una doctrina; tiende a reconstruir la vida psicológica o moral por la aglutinación de algunos elementos simples; sensación, placer, interés, utilidad. Lo mayúsculo se explica en último término por lo minúsculo y lo superior por lo inferior. Pero el sensualismo moderno añade un rasgo que lo diferencia del clásico, más pasivo: el gusto por la acción. En política, el sensualismo es una matriz engendradora de programas destinados a transformar el mundo y poco cuidadosos de los grandes dogmas y conceptos en cuyo nombre esta transformación vaya a realizarse. En la Ilustración española, la realeza es, desde Campomanes a Gómez Hermosilla, un simple instrumento. De aquí la inquietud con que ven la proyección política de los programas sensualistas quienes profesan actitudes filosóficas conservadoras.

Ahora bien, desde la posición sensualista y utilitaria no sólo es un simple instrumento la realeza, sino cualquiera forma de gobierno. La adscripción a una u otra forma está rigurosamente condicionada a lo que esa forma pueda dar de sí, en orden al reajuste social del país y a la utilidad común. Se plantea así una profunda divergencia entre el sensualismo y toda mística, sea monárquica o democrática; el sensualista — llámese ilustrado o afrancesado — se mueve casi siempre en un doble frente, antitradicional y antimoderno. Es un hombre dinamizado y funcional, impermeable a problemas de constitución y de sustancia, que camina con la vista puesta en el fin y no tiene sensibilidad para los instrumentos. El empleo que hace de éstos es oportunista; se adscribirá a ellos en cuanto sirvan para alcanzar la meta, y los abandonará en cuanto crea que pueden servirle de estorbo. La desazonada actitud del padre Vidal frente a Gómez Hermosilla, que examinaré más adelante, es iluminadora a este respecto, como lo es la actitud de *El Censor*, órgano de los escritores afrancesados durante el segundo período constitucional.

El sensualismo es inseparable, en una forma o en otra, de esta Ilustración de principios del siglo XIX, como el empirismo lockiano lo había sido de la Ilustración dieciochesca. En tanto doctrina gnoseológica o acompañado de sus secuelas prácticas, lo encontramos por doquiera, incluso mezclado a corrientes escolásticas, y lo encontraremos incluso sirviendo de base a construcciones apologé-

ticas perfectamente ortodoxas, como las de Rentería o Muñoz Capilla. Pero en estos mismos años, sin alterar sus supuestos fundamentales, se injertan en él dos renuevos, el tradicionalismo y la democracia, que es imprescindible examinar para comprender el juego de las fuerzas espirituales en España a principios del siglo.

Laverde, en un estudio, señaló cómo el tradicionalismo filosófico brota en nuestro siglo XVIII a manera de reacción ortodoxa contra el filosofismo racionalista. Esta reacción parte del supuesto gnoseológico sensualista, creencia general en la época; no es más que «una fase nueva o un particular desarrollo del dogma sensualista en orden a la generación del conocimiento humano» [19]. El problema está en permanecer fieles católicos, pero aceptando a Locke y a Condillac. La solución, en suponer que los conceptos universales y absolutos — negados por el sensualismo y afirmados por la fe — proceden de la revelación, y nos son transmitidos por la sociedad y la enseñanza. Laverde encuentra rastros de este empirismo histórico en Verney, Pereyra, Pérez y López, Jovellanos y Hervás y Panduro. La verdad es que ninguno de estos autores construye sobre esta base un sistema, como lo habría de hacer Bonald en Francia: mal pudiera servir, por ello, de raíz o precedente a nuestros tradicionalista del siglo XIX, como Laverde, con su exagerado nacionalismo científico, les aconsejaba. Pero el hecho es que la solución tradicionalista sigue viviendo durante todo nuestro siglo XIX, sino elevada a sistema cuando menos en forma polémica y ocasional, y esta supervivencia explica la recepción del bonaldismo en la tercera década del siglo.

A la luz de esta protofilosofía tradicionalista se esclarece la reacción del pensamiento español ante la Revolución francesa. Salvo en el mínimo sector de Marchena y de los que participan en la conjuración de Picornell, esta reacción es, por de pronto, *a lo divino*. Aire de cruzada tiene la guerra de 1793, y fundamento religioso las impugnaciones de la revolución [20]. «Lo civil en todos los hombres — escribe Hervás y Panduro en 1794 — es como consecuencia de lo religioso, a cuyo influxo oculto o público se sujeta siempre; por lo que la revolución francesa, en orden a lo civil, se debe considerar como necesaria consecuencia de la revolución religiosa sucedida en Francia» [21]. Olavide en *El Evangelio en Triunfo* — resonante éxito editorial — mantiene una tesis análoga; «yo no aspiro sino a hacer conocer la solidez y hermosura de la religión a una nación que amo, y me parece que éste es el mejor camino para precaverla de los prestigios de la política destructora de nuestros días» [22]. Y tanto Hervás como Olavide, revelando su fondo ilustrado, propugnan como remedio mejor la instrucción del pueblo, orientada religiosamente. En Jovellanos, con mayor matización y visión más clara de los aspectos seculares del problema, encontramos una reacción semejante: por una parte extrema sus opiniones de sentido tradicionalista y por otra acentúa la importancia de la educación como vía de paulatina reforma social.

Esta remisión de los hechos a las últimas justificaciones religiosas — lícita, pero parcial y peligrosa — explica el poco eco que encuentran en España las *Reflexiones sobre la Revolución francesa*, de Edmundo Burke, sin duda la mayor obra de filosofía política que produce la reacción antirrevolucionaria, en contraste con el éxito de otras sin interés particular, como las *Memorias para servir a la historia de la revolución jacobina*, del abate Barruel. Hervás y Panduro no parecen conocer el libro de Burke sino a través de un compendio italiano, que extracta únicamente las materias eclesiásticas [23]. Años después, Inguanzo lo utilizará tan sólo como fuente de argumentos contra la desamortización [24]. No parece existir entre el genial teórico del conservadurismo y nosotros una afinidad particular, en contraste con lo que ocurría en Alemania, donde la traducción de las *Reflexiones* de Gentz aparece en 1793 y ejerce honda influencia sobre la generación romántica [25]. En último término, esto hay que atribuirlo a que en

España se interpreta la revolución como una falsa reforma eclesiástica, en la que tanto intervienen jacobinos como jansenistas; en el padre Vélez, como más adelante se verá, llega al extremo esta interpretación.

Ya en vísperas de la invasión napoleónica, Tomás Lapeña publica su *Ensayo sobre la Historia de la Filosofía desde principio del mundo* [25]. No tiene pretensiones de originalidad, pues el canónigo burgalés se limita, según declaración propia, a adaptar y rehacer textos franceses, pero es índice de la penetración alcanzada por las justificaciones tradicionalistas de la religión, sobre una base sensualista, y del parejo descrédito de la escolástica, que considera como un «conjunto de bagatelas». Seguía esta filosofía un rumbo equivocado, porque pretendía penetrar la esencia de los objetos, en vez de contentarse con su existencia, uso y relaciones. El intento no sólo era excesivo, sino también superfluo. «Muchas veces se ha emprendido el arreglar la concordia entre la fe y la razón; pero los esfuerzos que se han hecho para lograrlo no eran necesarios; pues la conducta de Dios para con el hombre ha sido siempre la misma, tanto en el orden de las verdades de fe como en las de naturaleza; unas y otras son igualmente impenetrables a nuestra inteligencia, y Dios se contenta, por lo respectivo a nuestro estado presente, con asegurarnos con la revelación la ralidad, con dexarnos entrever su belleza y hacernos gustar de su excelencia sin descubrirnos lo interior de ellas» [27].

El segundo renuevo es la idea democrática, representada por Rousseau, y que supone una retracción en el programa dinámico de la ilustración utilitaria y sensualista. Opera ésta sobre la sociedad, e incluso sobre la sociedad concreta de su tiempo, como sobre una base indiscutida, aunque necesitada de reforma. Rousseau rompe esta base al plantear una absoluta oposición entre el orden social y otro estado previo, el de naturaleza, de existencia más hipotética que histórica, pero útil como contraste que nos adoctrina sobre los radicales defectos de ese orden social de que se parte. De este modo, pasa con Rousseau a primer término el problema constitucional. Sin un nuevo planteamiento de las leyes fundamentales, que haga de ellas expresión de la voluntad general, será inútil buscar la transformación social mediante la «rectificación de la jurisprudencia» — para emplear una expresión grata a nuestros ilustrados — y el mejoramiento de las leyes secundarias. El pensamiento de Rousseau resulta así esencialmente revolucionario; entraña, como Gierke dice, una «revolución permanente». Puesto en contacto con una monarquía tradicional, en la que el poder del rey se erige sobre un derecho divino, o cuando menos sobre un conjunto de «iura quaesita» y de regalías al modo feudal, actúa como un disolvente cuya acción es ilimitada. Si el gobierno no tiene, por principio, ningún derecho adquirido, la tradición pierde todo valor jurídico.

Pero esto no quiere decir que pierda, en absoluto, valor político. La exaltación roussoniana de la voluntad general traía en su seno, con dialéctica fatalidad, la exaltación de los sentimientos colectivos y de las formas sensibles en que esos sentimientos se enardecen: el lenguaje, la costumbre, la historia nacional, la religión civil. La voluntad general puede verterse en todos esos moldes. Rousseau no realizó esa versión, pero la dejó a punto, y preparó así el trabajo que después de él habían de realizar Burke, Hegel e incluso los tradicionalistas. Lo que él hizo fué vincular esa voluntad a ciertas condiciones de ejercicio, democráticas e igualitarias: la voluntad general es la única base legítima de todo acto de soberanía, pero con tal de que «concierna a una cuestión de interés común», sea establecida por la mayoría de los ciudadanos, todos consultados y no haga la decisión adoptada acepción de personas.

De todos modos, la filosofía política de Rousseau era muy vaga y permitía distintas lecturas, tanto más cuanto que estaba hecha en función de un estado ciudad ideal no en función de las realidades políticas contemporáneas. Podía

seccionarse a gusto del lector en un punto o en otro, acompañarse con mayor o menor radicalismo. En Alemania, Rousseau tiene, ante todo, repercusiones historiográficas y literarias; es leído allí por una pequeña burguesía ajena a la acción política, pero culta, de la que brotan Schiller, Herder y Müller [28]. En España viene a incidir sobre distinta situación social. Nuestra Ilustración tiene como rasgo propio el ir aparejada con una «revolución burguesa» [29], o más exactamente con una revolución de la pequeña hidalguía. La monarquía, contra la alta aristocracia, se apoya en manteístas y golillas. Esto crea durante el reinado de Carlos III una alianza tácita entre la Ilustración y el Trono; pero esta alianza se rompe, o cuando menos deja de ser fórmula aficaz, en el reinado de Carlos IV. La Revolución francesa y la privanza de Godoy actúan como revulsivos, bajo cuya influencia se delinean tres actitudes: una religiosa, popular y monárquica, cuyas expresiones ideológicas ya hemos caracterizado; otra, en parte afín a ésta, pero más cautelosa y perpleja, representada por Jovellanos y parte de la burocracia ilustrada, y otra tercera, francamente disidente, que encuadra a los adscritos desde el primer momento a la Revolución. Desde 1794 hasta 1808 corren estas tres actitudes diversa suerte. La primera continúa sin variantes su esquema interpretativo, pero en la práctica política la figura dúplice de Napoleón perturba y desorienta; muchos ven en él el restaurador del orden. «Lo general de las gentes — dice Alcalá Galiano refiriéndose a estos inicios del siglo, que vivió en su infancia — admiraba y aplaudía al ínclito emperador francés, conquistador y legislador, así como supuesto protector de España» [30]. Buen concepto que, al parecer, compartía el clero. La tercera actitud, revolucionaria, se escinde, bajo la piedra de toque napoleónica, en dos núcleos. «No faltaban en España quienes soñasen en una monarquía de las llamadas constitucionales — dice la misma fuente. Republicanos había ya pocos, aunque había habido bastantes entre la gente ilustrada hacia 1795 y aun hasta 1804. Pero la conversión en Imperio de la República francesa había dividido a los que, dándole culto, aspiraban a tomarla por modelo. Muchos se adherían a Napoleón, como representante de la revolución en su dictadura, ya consular ya imperial: otros, mirándole como destructor de la libertad, le abominaban» [31]. La segunda actitud experimenta parecidas atracciones y repulsiones. Es la depositaria de la tradición carlotercista del buen gobierno, y en ella se incuban las razones ideológicas que explican en 1808 el fenómeno del afrancesamiento.

En la tercera actitud es donde, naturalmente, hace presa el democratismo roussoniano, y en ella se incuban los que habían de elaborar la constitución de 1812. Lo que integra a sus varios representantes es la creencia común de que el Estado necesita replantearse desde sus bases, y que tal replanteamiento debe expresarse en una constitución proclamadora de la soberanía nacional. El «pathos» nacionalista, unido al roussoniano entusiasmo por la virtud cívica, explica que estos hombres, juntamente con la gran masa popular, se alcen contra la invasión francesa; había llegado a ellos la ola de la batalla de Valmy [32]. La impermeabilidad ante este sentimiento y la consideración instrumental de poder político, explica, en cambio, el afrancesamiento, que cunde sobre todo entre burócratas y magistrados. Todo esto por lo que respecta a los móviles ideológicos y en cuanto cabe aislarlos. Hay, claro está, otros móviles puramente morales, malos y buenos, imposibles de reducir a corrientes generales de pensamiento.

Los *Discursos* de Rousseau operan tempranamente en España, a pesar de la prohibición, y aunque *El Contrato Social* no aparece traducido hasta 1799, y en Londres, circulaba acaso manuscrita la versión de don Alonso Arango Sierra, y desde luego el original [33]. El caso es que en formulaciones doctrinales o en notas patéticas el influjo de Rousseau aparece en la literatura liberal de *El Semanario Patriótico* y en los discursos de Cortes. A él se debe la proclamación

de la soberanía nacional en el decreto de 24 de septiembre de 1810, que había de ser piedra de discordia en el pensamiento político español de todo el siglo.

Recapitularemos lo dicho hasta ahora. Si el problema del conocimiento es, como dice Cassirer, «la fuerza creadora fundamental, primordial, sobre la que descansa la estructura de la cultura intelectual y moral en su conjunto» [34], será lícito investigar a partir de él los aspectos de esa cultura, y a la par éstos, de rechazo, iluminarán el planteamiento de aquel problema en cada época y en cada medio social. En la España de principios del siglo XIX aparece como hábito gnoseológico dominante el sensualismo, con soterradas influencias escolásticas que inmediatamente verán luz. Se aplica este hábito con preferencia al conocimiento de la realidad política, porque esta es la que presiona socialmente y la que exige mayores esclarecimientos. En el campo político se delinean las tres actitudes reseñadas, que sumariamente podemos denominar tradicionalista, utilitaria y democrática; esta última aloja en embrión (todo depende, acaso, de como se lea a Rousseau: inerte o recreadoramente) una nueva fuerza, el historicismo, que representa un nuevo modo de conocimiento, naturalmente que el historicismo tiene otras fuentes, minuciosamente estudiadas por Meinecke; pero en España es un hecho que la democracia influye de modo principal en la transformación de la conciencia histórica, pues la atonía científica del tiempo —«toda la nación sabe que la guerra acabó de destruir los restos del saber», dice Martínez de la Rosa en las Cortes de 1820 [35]—, impide la acción de factores culturales extrapolíticos, o cuando menos reduce enormemente su significación. La única manifestación de la nueva conciencia histórica hemos de ir a buscarla en el constitucionalismo histórico. Con él entramos en la reseña de las corrientes ideológicas situadas entre 1812 y la muerte del rey, fecha tan grave en lo político como en lo intelectual.

El constitucionalismo histórico

La invasión francesa va acompañada de una crisis total en las instituciones políticas. Ante el vacío que produce la ausencia del rey, la claudicación de la Junta Suprema de Gobierno y el descrédito del Consejo de Castilla, surge por todas partes, en el mismo año 1808, el proyecto de convocar Cortes. Se alinean a favor de él, por diversos motivos, políticos de distinto signo: los de inspiración roussoniana, que aspiran a replantear el Estado, los absolutistas, los renovadores templados. No podemos examinar las variantes entre unos y otros; tan sólo interesa aquí, a los efectos de la historia del pensamiento, señalar que con esta oportunidad surge el constitucionalismo histórico, o cuando menos deja este el plano erudito y nostálgico en que se movía durante el siglo XVIII [36].

El abogado Juan Pérez Villaamil, en su *Carta sobre el modo de establecer el Consejo de Regencia con arreglo a nuestra constitución*, del año 1808, plantea ya en este terreno la renovación política. Pero quien desarrolla la idea, con seriedad científica desusada en la época, es el canónigo Francisco Martínez Marina (1754-1828) que había de encontrar un antagonista digno de él en el magistrado Juan Sempere y Guarinos (1755-1830). No se trata tan sólo de disquisiciones eruditas. Hay aquí una curiosa inclinación del pensamiento liberal, deseoso de justificar lo hecho en Cádiz como reminiscencia de la constitución tradicional monárquica, que ya era para el padre Burriel, en 1751, un «hermoso templo de libre sujeción» arruinado por los flamencos de Carlos V.

Pero antes de examinar esta tendencia en Martínez Marina, donde aparece involucrada con otros motivos, conviene examinar su versión más simple y directamente política: el *Discurso preliminar* de la Constitución de Cádiz, redac-

tado por Agustín Argüelles [37]. «Nada ofrece la Comisión en su proyecto que no se haya consignado del modo más auténtico y solemne en los diferentes cuerpos de la legislación española» [38]. Las innovaciones de la constitución gaditana respecto a la histórica tan sólo son de método; antes había una multiplicidad de normas dispersas, ahora una sola ley fundamental. Unicamente la prisa con que hubo de trabajar la comisión impidió, al decir de Argüelles, presentar los comprobantes de que en las leyes tradicionales se encontraban ya todos los extremos del proyecto. Consecuentemente la soberanía nacional, clave de la constitución gaditana, sería también la clave de la histórica. En las antiguas leyes fundamentales «se determina el carácter electivo de la Corona, el nombramiento del rey por parte de los obispos, magnates y pueblo, las calidades del elegido, la facultad de la nación de hacer las leyes juntamente con el rey, las obligaciones que tiene el rey de guardar las leyes y no tomar cosa alguna por fuerza... ¿Quién a vista de tan solemnes, tan claras, tan terminantes disposiciones podrá resistirse todavía a reconocer como principio innegable que la autoridad soberana está originaria y esencialmente radicada en la nación?» [39]. Argüelles, con actitud contraria a la de Jovellanos, hace de la historia una estructura fija. Hay un sistema político original, cuya evolución es solamente corrupción; la ausencia de leyes reguladoras de la sucesión del trono introduce por vía de costumbre el régimen hereditario; la falta de leyes claras en Castilla hace que la autoridad real carezca de las limitaciones de la antigua monarquía gótica, transmitidas en cambio al reino de Aragón.

Pero en la continuación del discurso se atenúan estas posiciones iniciales. La Comisión, al entresacar las leyes fundamentales y constitutivas de los cuerpos de la jurisprudencia española, no ha procedido con criterio puramente mecánico, sino con prejuicios valorativos. «El espíritu de libertad política y civil que se encuentra en la mayor parte de las leyes, se halla a las veces sofocado con la más extraordinaria inconsecuencia y aun contradicción, hasta contener algunas disposiciones enteramente incompatibles con el género, índole y templanza de una monarquía moderada [40]. Así, por ejemplo, la ley XII del Título I de la Partida 1.ª, según la cual únicamente puede hacer leyes el rey.

Se reconoce, pues, la sustracción de leyes antiguas, pero no la adición de otras nuevas. «Cuando la Comisión dice que en su proyecto no hay nada nuevo, dice una verdad incontrastable, porque realmente no lo hay en la sustancia... Procuró penetrarse profundamente, no del tenor de las citadas leyes, sino de su índole y espíritu; no de las que últimamente habían igualado a casi todas las provincias en el yugo y la degradación, sino de las que todavía quedaban vivas en algunas de ellas, y las que habían protegido en todas, en tiempos más felices, la religión, la libertad, la felicidad y el bienestar de todos los españoles; y extrayendo por decirlo así de su doctrina los principios inmutables de la sana política, ordenó su proyecto, nacional y antiguo en la sustancia, nuevo solamente en el orden y método de su disposición». [41] Orden y método que impedirán el que «con el tiempo vuelvan a ofuscarse verdades tan santas, tan sencillas y tan necesarias a la gloria y a la felicidad de la nación y del rey [42].

Argüelles encuentra en la Historia lo que va a buscar. Los principios liberales están claros, recogidos en letra legal; los antiliberales, oscilantes y confusos. Así, por ejemplo, la representación por brazos — antecedente del bicameralismo a la inglesa que tenía partidarios de tanto peso como Jovellanos — era solamente «una costumbre de incierto origen, que no estaba sujeta a regla alguna fixa y conocida» [43], y vinculada además al caducado sistema feudal.

Esta dialéctica, de evidente ingenuidad, se repite a cada paso en el discurso, en las discusiones de Cortes y en la literatura política liberal. Muy lógico es que provocara reacción en el bando contrario. En la sección de 25 de agosto de 1811, que abre los debates sobre el proyecto constitucional, se fijan ya opiniones

opuestas respecto a su vinculación con las leyes antiguas. El encabezamiento del proyecto dice, en síntesis, que las Cortes decretan la constitución convencidas de que las antiguas leyes fundamentales de esta monarquía, «acompañadas de las providencias y precauciones que aseguran de un modo estable y permanente su entero cumplimiento», podrán promover la gloria, prosperidad y bien de la nación [44]. Gómez Fernández, diputado sevillano, quiere llevar al extremo esta invocación del Derecho histórico. La Comisión debe ilustrar cada artículo con la referencia de su fuente y con la indicación de los abusos que han enervado la ley en él restablecida. «La razón natural dicta, y la experiencia nos enseña todos los días, que siempre que se trata de restablecer alguna cosa que no estaba en uso, o de añadirle algo que no tenía, se ve o exponga la razón y conveniencia que trae el ponerlo en uso, o qué razón o conveniencia pueda haber para que se mejore» [45].

La interrupción de Gómez Fernández por los demás diputados, consignada en las actas, y las manifestaciones del propio presidente contra su propuesta, indican hasta qué punto rechaza la mayoría de la Asamblea toda sutura incómoda con la tradición. «Es menester poner fin a estas cosas — dice Calatrava —. Continuamente estamos viendo citar aquí las leyes como si fuera esto un Colegio de Abogados y no un cuerpo constituyente» [46]. Y en una sesión posterior diría Golfín: «De qué servirá buscar hechos en la Historia? Con los hechos se puede justificar todo el mundo... Apelemos a los principios constitutivos de la sociedad» [47].

La identidad entre el régimen nuevo y el tradicional se afirma, pero no se apura, y cuando los diputados realistas pretenden (siguiendo por lo demás el camino de Argüelles) apelar al pasado, los liberales trascienden del orden histórico al racional. ¿Por qué, pues, recurren a la Historia de primer intento? El propio Argüelles insinúa el principal motivo con ocasión de su discurso sobre abolición de señoríos: «Los razonamientos y reflexiones son para algunos señores diputados de poco peso cuando no vienen acompañados de leyes u otras autoridades escritas» [48]. Se trata de un recurso táctico, insinuado ya por Campomanes con respecto a las regalías y adoptado sobre todo por Marina. Recurso que se mezcla acaso en Argüelles y en Muñoz Torrero con sincera convicción. Un sentido histórico deficiente, poco penetrado de la individualidad de los fenómenos históricos, ocultaba a sus ojos las diferencias sustanciales entre la libertad concretada en privilegios y el liberalismo como doctrina abstracta. Pero a la vez, el propio sentido histórico de su tiempo, ya prerromántico, les inducía a esta posición. Obraban bajo dos impulsos confluyentes: el de la Ilustración española, que en contraste con la de otros países se inclinaba a valorar positivamente la Edad Media [49] y el general a la Europa postrrevolucionaria y prerromántica de los comienzos del siglo, que tendía a buscar en la Historia, cuando menos, colorido y temperatura emocionales. Hay un pasaje en Burke que refleja muy bien esta tendencia y que parece expresamente escrito para Argüelles: «Si las últimas generaciones de vuestro país aparecían ante vuestros ojos con poco lustre (dice Burke a su corresponsal francés, destinatario de las Reflections on the Revolution in France, de 1790), podríais haberlas postergado para fundar vuestras pretensiones en antepasados lejanos. Bajo una piadosa veneración de los antepasados, vuestra imaginación habría alcanzado un alto nivel de veneración y sabiduría lejos de las vulgaridades del presente, y os habríais elevado merced al ejemplo de aquéllos a los que deseabais imitar. Respetando a vuestros antepasados habríais aprendido a respetaros a vosotros mismos. No habríais considerado a los franceses como un pueblo recién llegado, como una nación vil de desdichados esclavos hasta la emancipación de 1789» [50].

Los efectos sedantes del sentido histórico, que también señala Burke aquí y que fueron en la Europa de la primera mitad del siglo XIX algo muy real en

el espíritu y en la política, no se alcanzaron en España. El absolutismo persistió en las justificaciones de derecho divino o en las utilitarias de raíz hobbesiana; el liberalismo, por contraste, se radicalizó, y en los años que van de 1814 a 1820 perece el bello sueño historicista, del que sólo queda el mito de los comuneros, aderezado poéticamente por Quintana.

«Esta profesión — dice el biógrafo de Argüelles, Evaristo San Miguel, aludiendo a la que los constitucionalistas hacen de adhesión al régimen histórico — apoyada en base poco sólida, expuso más de una vez a los diputados liberales a ser acusados de inconsecuentes, tal vez de no sinceros. Sin querer entrar en el verdadero motivo para hacer ver esta especie de identidad, basta el buen sentido para comprender que entre las Cortes modernas y las antiguas no podía haber nada de común» [51]. San Miguel, años más joven que Argüelles, refleja en sentir común de la segunda generación liberal, de la los veintenos, que choca con la doceañista entre 1820 y 1823. En las nuevas Cortes hay un deseo extremado de romper con la Historia; el artificioso ideal restaurador ya resulta exangüe. Si aún podía mantenerse a veces en la retórica de los discursos, su invalidez se pone de manifiesto cuando se trata de cimentar sobre él una obra legislativa. La Comisión de Cortes, encargada del proyecto de Código civil de 1821, concluye, después de repasar toda la legislación vigente, «que las bases político-legales de nuestras compilaciones son esencialmente distintas de las que la Constitución ha sentado». Todas las leyes antiguas, «girando sobre un círculo vicioso, son necesariamente absurdas y contrarias al fin del legislador». Jamás reconocieron, incluso en el reino de Aragón, el principio de representación nacional adoptado por la Constitución, ni la división de poderes, ni las garantías del derecho de propiedad, ni los verdaderos supuestos de la economía política» [52].

En la doctrina, esta racionalización del liberalismo la representa típicamente Ramón Salas, de quien más adelante me volveré a ocupar, que incluso critica la conservación del nombre histórico de Cortes para designar a la Asamblea legislativa: «Tal vez no se habría hecho muy mal en sustituir aquel nombre, del que las clases privilegiadas podrán abusar para sostener sus privilegios por el de Cuerpo legislativo o Asamblea de los Representantes de la Nación» [53]. En cuanto al preámbulo de la Constitución, debe entenderse restringidamente: «Nuestra Asamblea, en el preámbulo de la Constitución, anunció el proyecto de restablecer las antiguas leyes fundamentales de la Monarquía; pero claro está que esto solamente debía entenderse de las leyes aplicables a un gobierno representativo y liberal, porque no podían proponerse restablecer una forma de gobierno prescrita y olvidada, sino crear una adaptada a los tiempos y circunstancias» [54].

Cuando el Estatuto Real quiso reemprender el camino histórico en 1834 ya estaban partidos los campos irremisiblemente. Pero esto no quita para que las interpretaciones historicistas continúen; sólo que la Historia será objeto de interpretaciones divergentes, para uso de cada una de las dos Españas [55].

Martínez Marina, dedicado a trabajos de historia jurídica desde su juventud por consejo de Campomanes, tiene ya más de cincuenta años en 1808, cuando se plantea la crisis del Estado. En ese mismo año publica su *Ensayo Histórico-Crítico*, escrito como introducción a una nueva edición de las Partidas que preparaba la Academia de la Historia, aunque rechazado por ésta [56]. Se comprende ello, pues el *Ensayo* viene a resultar una depreciación de la obra legislativa de Alfonso el Sabio, empapada de romanismo y canonismo y contraria a la tradición nacional representada por el Fuero Juzgo. Para Marina — que remata con esto una actitud típica de nuestra Ilustración, representada, por ejemplo, por Burriel y Masdeu — los elementos góticos del gobierno son los legítimos, y los sobrevenidos después no deben aceptarse sin discriminación.

Tres «artículos fundamentales», íntimamente relacionados, comprende el

gobierno gótico: la existencia de grandes juntas nacionales, una disciplina eclesiástica particular y la codificación de las leyes civiles y criminales en un cuerpo único. Pero el primer artículo aparece rebajado en el *Ensayo* ante la importancia de los otros dos. El último es «acaso el más importante de todos» [57]. Sin duda esta valoración se debe, en parte, a razones de momento. A principios de 1808 era hacedero, hasta cierto punto, un código legislativo, y era utópico e imposible el restablecimiento de las Cortes. Pero ha aquí que las cosas cambian súbitamente. En una carta a Jovellanos, de 3 de octubre del mismo año, Marina anuncia ya nuevos proyectos: «Me decido a ventilar el gran punto de la representación nacional» [58]. Fruto de ellos es un nuevo libro *La Teoría de las Cortes*, con justificación teórica más extensa e intención actual más explícita. Es, en realidad, una historia de la libertad política, hecha con objeto de «difundir las luces, preparar a la nación e instruir al pueblo» [59]. El *Ensayo* había tenido que «ocultar verdades, disfrazar las ideas y reservar su genuina exposición para tiempo más favorable y oportuno» [60]. A la teoría siguieron, años después, los *Principios naturales de la Moral, la Política y la Legislación*, escritos en Zaragoza a poco de haber recalado allí en 1823 después de la reacción fernandina, y que habían de permanecer inéditos hasta que en 1933 los edita Adolfo Posada.

«Basta hojear cualquiera de los libros de Martínez Marina — dice Ramón Riaza — para encontrar, ya implícita ya explícitamente, el pensamiento de utilizar la historia como instrumento puesto al servicio de una propaganda de ideas políticas, y no en el sentido mezquino de deformación consciente de hechos históricos, sino como una convicción profunda nacida precisamente al calor de investigaciones dilatadas y laboriosas» [61]. Siendo esto cierto, también lo es que el instrumento opera en sentido inverso, y deforma, o cuando menos matiza, el ideario político liberal, del cual es Martínez Marina entusiasta. Pero no acaba aquí la complicación. Marina tiene una formación escolástica profunda, obtenida tanto en santo Tomás como en los teólogos nacionales, y los conceptos clásicos cabalgan sobre los modernos. Del conjunto de estos factores surge un armonismo no siempre congruente ni aprehensible. En general, propende a soluciones medias, pero a veces se desliza a extremismos comprensibles en quien, como él, no era político práctico.

José Antonio Maravall ha hecho recientemente una disección de este tejido ideológico [62]. Marina, individualista a ultranza, sostiene, sin embargo, la sociabilidad natural del hombre conforme a la tesis escolástica, y rechaza el pacto social, o mejor, lo interpreta como pacto político entre rey y pueblo. Pero más que de estamentos Marina habla de municipios; en su entusiasmo por la «constitución municipal» hay un curioso residuo de corporativismo territorial, medievalista. ¿Cómo concibe entonces la soberanía nacional? Para él es permanente y perpetua, pero divisible; corresponde en principio a la nación, pero no deja de atribuirla a los pueblos, ni de considerarla por virtud del pacto político depositada en los reyes. De estas ideas parece deducirse una solución monárquico-constitucional; sin embargo, Marina propugna una radical separación de poderes. Podría achacarse ello a la veta democrática de su doctrina. Lo que en realidad ocurre es que se mantiene ajeno a la idea de la representación nacional, y considera a los representantes como mandatarios de las provincias, que deben obrar dentro de las instrucciones de éstas. Todo el sistema político así dibujado está puesto al servicio de la defensa de los derechos individuales; pero la libertad — que en el *Ensayo* entronca con los Fueros medievales — no debe ser indefinida ni absoluta, sino atemperada a la razón. Fluctuante, en fin, es su idea de la Constitución, que concibe como estructura real e histórica más que como fórmula escrita.

Sobre esta ideología flota constantemente el propósito antes indicado: demostrar que en coincidencia con ella existe una constitución tradicional, de

profunda originalidad, incomprendida por los historiadores extranjeros. Marina se encandila progresivamente con su propósito, y radicaliza desde el *Ensayo* a la *Teoría* sus puntos de vista: en aquél las Cortes no gozan de autoridad legislativa, sino tan sólo del derecho de representar y suplicar; en ésta les atribuye esa autoridad en plenitud [63]. Claro que, poco a poco, ese gobierno ideal se corrompe bajo el influjo extranjero, las ambiciones nobiliarias y eclesiásticas, la ignorancia y la «instabilidad y naturaleza deleznable de los cuerpos morales». La primera alteración afecta al orden sucesorio, y ocurre cuando Fernando I y Alfonso VI dividen arbitrariamente el reino entre sus hijos. Luego, los bienes afectos a la corona son donados a iglesias, monasterios y grandes casas nobiliarias, con lo que se vincula la propiedad en manos muertas. Estos y otros hechos, igualmente desnaturalizadores de la constitución patria, son los que se deben remontar. Y este retorno a los orígenes ha de cristalizar en un haz de nuevos códigos, que unifiquen la vida nacional dentro de moldes indígenas, no dentro de los exóticos moldes romanistas de las Partidas.

Estas consideraciones históricas concretas se apuntalan con otras más generales. El absolutismo no es una situación originaria, sino «monstruoso resultado del abuso del justo poder» [64]. Siempre, en un principio, aparecen monarquías moderadas, constituídas a ejemplo de la sociedad doméstica, y en ellas los reyes no son propiamente legisladores; «su poderío no tanto se extendía a hacer leyes cuanto a proponerlas y ejecutarlas» [65].

Variantes del pensamiento político realista (1814-1820)

El 5 de noviembre de 1810 declaran las Cortes la libertad de imprenta en materias políticas, aunque ya desde meses antes se publican periódicos defensores del constitucionalismo. Dos escritores famosos, Quintana y Lista, lanzan los primeros: el «Semanario Patriótico», en Madrid, desde 1808, y al año siguiente el «Espectador sevillano». Pero es en Cádiz donde ocurre una gran erupción literaria, que produce entre 1810 y 1814 no menos de sesenta y seis periódicos, además de libros y folletos [66]. Las polémicas políticas se entrelazan de modo difícil de seguir, tanto más cuanto que apenas están estudiadas. Me limitaré a extraer de esta literatura dos vetas ideológicas, ambas representadas por clérigos: la absolutista del Filófoso Rancio y del padre Velez y la democrática de Villanueva, que polemiza con el padre Puigserver.

El mundo pintoresco y sólido de los conventos anteriores a la desamortización, con sus tradiciones intelectuales cerradas, su buen sentido y su chocarrería, puebla las páginas de fray Francisco de Alvarado, el Filósofo Rancio, maestro en el convento dominicano de San Pablo de Sevilla [67]. En su juventud escribe las *Cartas aristotélicas*, defensa del tomismo estricto frente a las transacciones eclécticas de Verney y Genovesi. En una obra que cae dentro de las corrientes filosófico-eclesiásticas del siglo XVIII, en las que no podemos entrar ahora. Demuestra ya una asimilación profunda de la filosofía de la escuela y gran capacidad para esgrimirla polémicamente. Estas cualidades saldrán otra vez a flor en 1810, pero ya no aplicadas a discusiones internas, sino a combatir el constitucionalismo liberal [68].

El padre Alvarado huye de Sevilla cuando la invasión francesa y se refugia en Portugal. Desde allí se cartea, cuando menos, con tres corresponsales: Rodríguez de la Bárcena — canónigo de Sevilla y diputado en Cádiz —, Francisco Javier Cienfuegos y Francisco Gómez Fernández. Las dirigidas al primero se publicaron en ediciones sueltas y fueron reunidas durante la década absolutista [69]. Las dirigidas a los otros dos permanecieron inéditas hasta 1846 [70].

Acaso este retraso no fuera casual, pues en las cartas a Cienfuegos es donde expone principalmente el Rancio su ideario político, que aunque absolutista en principio tiene acusados rasgos de democratismo escolástico y supervivencias estamentales poco acordes con el gobierno de Fernando VII. Sencillamente, el padre Alvarado quiere volver a la vieja España anterior al siglo XVI. El constitucionalismo no es novedad; «tenemos constitución, y en mi dictamen y en el de los hombres más sabios, la más completa y racional de cuantas se conocen en el mundo». Está recogida en las Partidas: una monarquía templada con Cortes que voten las leyes y consientan los impuestos. En ella encontramos «cuanto necesitamos para conservar la paz, la unión, la prosperidad de todo el estado y de cada una de sus clases, y el bien y quietud hasta del más humilde de los individuos» [71].

En este régimen la facultad de dictar leyes reside principalmente en el monarca, pero con dos limitaciones. En primer lugar, el pueblo español es un pueblo libre; sus reyes no lo son por derecho de conquista o de herencia, sino por derecho de elección, y las leyes deben establecerse en Cortes. «Me parece — concluye — que el monarca no es tan dueño de legislar como pudiera serlo en un pueblo esclavo, y que el menos debe explorar la voluntad de la nación para no abusar de la potestad legislativa» [72]. Y en segundo lugar, otra esencial limitación son los fueros, que cree deben extenderse a todos los reinos. El razonamiento con que justifica esta extensión es típico de su mentalidad tradicional. «Es verdad que parece una cosa muy dura que componiendo ya todos una misma familia, sobre unos caiga todo el peso de los gravámenes y otros estén en el libre goce de sus fueros. Pero esta disonancia podrá componerse muy agusto, no oprimiendo a los que están libres, sino librando a los que estaban oprimidos. Cuanto más se amplíe la libertad prudente del vasallo tanto más feliz es el rey y tanto más poderoso el reino» [73].

A estos principios restrictivos se unen otros positivos: la religión católica del reino, la consideración del rey como cabeza del pueblo y centro de los tres poderes, el voto de contribuciones en Cortes y otros muchos que no menciona. Todos ellos componen la constitución histórica, y es por tanto inexacto suponer, como lo hacía un cierto sector de la opinión liberal, que no pueden extraerse de ella unas líneas fijas de gobierno. El problema político se reduce a reconstruir estas líneas; el despotismo y la tiranía no son fruto de la constitución antigua, sino de su inobservancia. Fuera y al margen de ella hay leyes y prácticas injustas, que los mismos antiguos, nuestros bisabuelos, denunciaron: el abuso del juramento en los tribunales, las leyes de mostrencos y enajenaciones de obras pías, las justicias señoriales, los primeros ministros abusivamente interpuestos entre los reyes y su pueblo, las contribuciones variables sobre el consumo o los frutos en vez de las sujetas a canon fijo y gravadas sobre las propias fincas. Estos y otros abusos — entre los que el Filósofo Rancio incluye, como buen moralista, la lotería, los toros, los cafés, las comedias, y el paseo diario por los pueblos — desfiguran la constitución tradicional; apartados, resurgirá esta en su integridad primitiva.

Esta es, en grandes líneas, la democracia frailuna de padre Alvarado. Un régimen en que el poder está muy restringido — al sistema moderno de imposición sustituirían los servicios votados en Cortes, según el modo tradicional — y en que rey y pueblo colaboran sin intermediarios. Para alcanzar este ideal bastaría, nos dice, «sólo una buena voluntad». Inútil señalar el carácter utópico de esta concepción. El padre Alvarado, con mentalidad no muy alejada en el fondo de Argüelles, encuentra realizado en la constitución histórica el *De regimine principum* tomista, como el diputado liberal encontraría prefigurada la constitución de Cádiz.

Martínez Marina, más ambicioso aún, refundirá, como vimos, el regimen his-

tórico, el de los teólogos escolásticos y el liberal; los hermanos Villanueva intentarán una conciliación entre el constitucionalismo y el tomismo. De estos esfuerzos conciliatorios hubiera podido resultar acaso un fondo común, o cuando menos el punto de partida de un acuerdo. Sustancialmente, el programa político del Rancio coindice con el del *Manifiesto de los Persas* que suscriben sesenta y nueve diputados absolutistas en 1814, y el *Manifiesto de los Persas* se inspira en Martínez Marina y a veces le copia a la letra. Pero a la postre el absolutismo que triunfa no es el que el Rancio y los Persas propugnan, sino un absolutismo de hecho, falto de justificación doctrinal. No la tendrá hasta la década de 1823 a 1833; pero entonces se apoyará sobre dos bases muy diversas — las que le brindan el afrancesado Gómez Hermosilla y el apostólico padre Vidal — reveladoras de la profunda heterogeneidad de los elementos que seguían a Fernando VII.

La figura del padre Alvarado es dúplice, como la de Jovellanos, y su obra ha sido también objeto de diversas interpretaciones. Edmundo González Blanco, que por cierto es también autor de una de las versiones más liberales de Jovellanos, trató de hacer del Rancio un constitucionalista [74]. Frente a él hay una tradición contraria, que se remonda a mediados del siglo pasado, y que se simboliza todavía en 1912 en un hecho que nos transmite el padre Getino: la redacción de «El Siglo Futuro», órgano del partido integrista de Nocedal, estaba presidida por un retrato del gran polemista [75]. Lo que ocurre, acaso es que tanto Jovellanos como Alvarado no hicieron sino insinuar sus respectivas posturas ante la crisis política de España; la muerte les sorprendió antes de la gran batalla, y unos y otros — absolutistas o liberales — se entretuvieron en prolongar la interrumpida curva vital y traerla a su molino respectivo.

La reacción tradicionalista y «a lo divino» frente a la enciclopedia y la Revolución francesa se repite también frente a la española, y quien la representa mejor es el padre Rafael Vélez, capuchino en Sigüenza, residente en Cádiz y Sevilla durante la guerra y después del regreso de Fernando VII, obispo de Ceuta y arzobispo de Santiago. En 1812 publica en Cádiz su *Preservativo contra la irreligión*, en la misma línea de la *Falsa Filosofía* del padre Zeballos [76]. En 1818, la *Apología del Altar y del Trono*, completada en 1825 con un apéndice.

La tesis esencial del padre Vélez, como la del Filósofo Rancio, es la necesidad de una cirugía política. «Si España necesita de reformas, obsérvese nuestra legislación, con la que ha sido en lo antiguo el estado más floreciente... Unas ramas podridas que desdecían de su verdor se han cortado — escribe optimistamente en 1818, dos años antes del levantamiento de Riego; el árbol ha quedado limpio, sus frutos se cogerán en sazón» [77].

Pero la diferencia entre Vélez y Alvarado — debida en parte, acaso, a las distintas circunstancias en que escriben, pero mucho más a diversidad de formación y temperamento — está en que el uno apenas se detiene en describir el régimen que debe implantarse después de realizada esa limpieza; cortadas las ramas, olvida el tronco. El otro, en cambio, aspira, según dijimos, a una restauración del régimen tradicional interpretado como monarquía templada.

Tanto el *Preservativo* como la *Apología* son una durísima acta de acusación contra el filosofismo moderno y una denuncia de sus planes respecto de la religión y del estado. Comienza atribuyendo a este filosofismo antiguos orígenes; hay rigurosa continuidad entre herejía y filosofía, entre Simón el Mago y Napoleón. Con éste, la conjura larvada pasa a campo abierto. España la resiste durante cinco años, pero subrepticiamente penetra a través de la libertad de prensa, acontecimiento al que el padre Vélez atribuye importancia singular. «Nada, pues, importa hayamos hecho los mayores sacrificios los grillos del tirano de la Europa, si admitimos sus ideas de ilustración y sus planes de reforma» Estos planes se enderezan a «negar la divinidad de la religión cristiana, a hacerla

perjudicial a los pueblos y odiosos a sus ministros y a armar a los pueblos contra los reyes», de tal modo que «perezca el último rey del mundo con el último sacerdote de la religión cristiana» [79].

En la *Apología del Altar y del Trono* retornan las mismas ideas, pero ampliadas. El padre Vélez quiere escribir la historia de nuestra reforma, «terrible mal que acometió a España por los años del 60 y del que nos hemos libertado al cabo de cincuenta y cinco años» [80]. Parece dividir esta reforma en dos etapas; la segunda tiene como jalones las *Cartas de Cabarrús*, los proyectos constitucionales de Flórez Estrada, la multitud de escritos que aparecen entre 1810 y 1814 y la Constitución misma; fautores de la primera son Campomanes y Aranda, y se corresponde con una campaña extendida a toda Europa en la que entran incluso los propios monarcas. Paralela a esta conjuración, y unida indiscerniblemente a ella, hay otra contra el trono, cuyos jalones son los mismos nombres y documentos, y que llega al triunfo en las Cortes de Cádiz.

La distinción entre ambas etapas es esencial, porque la condena conjunta de ambas o tan sólo de la segunda de ellas es la piedra de toque que separa a los dos bandos que apoyan a Fernando VII: el de los burócratas procedentes de la Ilustración carlotercista, que tiene en el grupo afrancesado su más neta expresión, y el de los absolutistas de inspiración eclesiástica. Expresión de la primera tendencia es un dictamen del Colegio de Abogados de Madrid de 6 de agosto de 1817, que el padre Vélez impugna en el Apéndice de 1824. El dictamen es regalista; los reyes no hacen guerra a la religión por el solo hecho de defender sus derechos eclesiásticos, y el padre Vélez incurre en grave falta al involucrar la realeza dentro de la revolución filosofista. «Es ciertamente sensible que en una obra dedicada a la defensa de los tronos se acrimine la conducta pública de los que actualmente le ocupan o de sus parientes inmediatos» [81]. El padre Vélez agravia a Carlos IV — «son dignas de atención las inventivas contra el padre de nuestro augusto Monarca» — y «no perdona ni aun a nuestro respetable Carlos III» [82]. Frente a estos ataques, la reacción de Vélez es lateral; sin entrar en el fondo de la cuestión distingue entre reyes y ministros, e insiste en que no quiere hacer recaer sobre aquellos la responsabilidad que sólo corresponde a éstos.

Pero también en el campo contrario es impugnada la obra de Vélez, en cuanto se abre el segundo período constitucional. Corre ello a cargo de un C. Veru, que supongo pseudónimo del diputado en las Cortes de Cádiz y eclesiástico de tendencia jansenista Joaquín Lorenzo Villanueva [83]. Son quince observaciones que defienden los diversos aspectos del constitucionalismo y de las Cortes. En una de ellas, con táctica semejante a la del Colegio de Abogados de Madrid, arguye a Vélez de contradición entre su doctrina política, según la cual el gobierno ha sido siempre «monárquico con la plenitud de todo poder», y el decreto fernandino de 4 de mayo de 1814, que consideraba al gobierno como monarquía moderada [84]. Obliga de este modo a Vélez a la réplica — retrasada hasta 1825 — y a precisar de paso su doctrina política propia. Ya en la Apología del Trono, de 1818, había defendido la soberanía de los reyes y considerado como germen de discordia a la de los pueblos. El único derecho de éstos, a través de las Cortes, es representar, pedir y suplicar. Los reyes ejercen un poder paterno, como sucesores de los primeros padres. «A proporción de como los gobiernos se asimilen al imperio de Dios sobre las criaturas y al de los padres sobre sus familias se consolidará su poder, será más uno, más fuerte, más invencible». Ejemplo de unidad y seguridad políticas son los chinos, tártaros, mejicanos y peruanos, que reputaban a sus reyes hijos del cielo; estas ideas bastan sólo para perpetuar un gobierno hasta el fin de los siglos, y cuando se cambian por otras quedan los gobiernos expuestos a la ruina. Todos ellos, por interés propio, deben empeñarse en que se destruya el error de que los reyes han nacido para la nación y

no la nación para el rey. «En cualquier país donde se sostenga principio tan seductor no habrá gobierno fijo jamás» [85].

Pero no quiere todo esto decir — subraya años después, en réplica a la objeción — que el gobierno no sea o no deba ser moderado. Ahora bien, las limitaciones proceden de los propios reyes, «y lo que procede de uno no se presume le limita»; obra el rey bajo el único imperio de la ley, que ha establecido el mismo. «Cuando la necesidad pública lo exija, él mismo mudara o anulará aquella ley, establecerá otras del mismo modo y con la misma autoridad que la anterior, pues él es el soberano, la cabeza del Estado» [86]. Entre absolutismo y despotismo hay clara distinción; en éste el que manda no se sujeta a ley, y en aquél si y ello no estorba a la soberanía. La comparación con la familia retorna una y otra vez: «por que el padre no puede dilapidar los bienes de sus hijos, ¿dejará de ser dueño absoluto de su casa?» [87].

Es la vieja argumentación absolutista, con un cierto equívoco en el empleo del término ley, que no se precisa si es positiva o natural. En todo caso, el régimen político que dibuja el padre Vélez es de paternal discrecionalidad. El pacto político no aparece por ninguna parte. Muy pocos años antes era todavía utilizado con cautelosa matización por los Persas: «la obediencia al rey es pacto general de las sociedades humanas... Aun lo que en su origen se titula privilegio, pasa a tener la fuerza de contrato cuando se concede por causa justa, por un hecho verificado o que ha de cumplirse» [88].

¿Puede concluirse de lo dicho hasta ahora la existencia de dos corrientes realistas, una basada en el pacto político que representarían el Rancio y los Persas, y otra puramente paternalista? Acaso sí, pero con algunas precisiones importantes. En primer lugar, hay una tercera corriente, la del Despotismo Ilustrado que gana terreno a través del reinado de Fernando VII y llega con el gabinete de Cea a una efectiva implantación; es la que habla por boca del Colegio de Abogados de Madrid en el dictamen contra Vélez, y por boca de Gómez Hermosilla, en 1823. En segundo lugar hay en el Rancio una veta escéptica respecto de las formas de gobierno, de la que seguramente participarían muchos de los Persas. «En respetándose la religión católica, observándose exactamente las leyes y persiguiéndose la ociosidad, cualquiera Constitución es buena... Cuando es un Fernando el que gobierna, están demás las Cortes; y cuando es un Enrique, las Cortes aumentan los males en vez de ponerles remedio» [89]. Esta ausencia de mística política, muy propia del estado eclesiástico, se corresponde curiosamente con la que caracteriza al Despotismo Ilustrado y a los afrancesados. Son actitudes metapolíticas, absolutistas o moderadas por razones de oportunidad; apuntan, en realidad, a un orden de fines, que puede alcanzarse por caminos diversos. Lo grave es que estos fines son opuestos, y que el campo de oposición es precisamente el religioso.

Utilitarios y apostólicos en la década absolutista

En abril de 1820 las Cortes conceden la amnistía a los afrancesados, y muchos de ellos vuelven a Madrid. Aunque no de derecho, de hecho están inhabilitados para cargos públicos. Acuden entonces a dos vías de influencia social, la enseñanza privada y el periodismo, y en las dos destacan excepcionalmente. Los afrancesados forman, ante el recelo general de otros grupos, un núcleo cerrado, con comunicación frecuente entre sí [90], y que incluso dispone de un impresor y editor propio, León Amarita. En el campo liberal se les reconoce prestigio, pero a la vez infunden desconfianza. Un protoliberal, Quintana, refleja esta actitud en sus *Cartas a Lord Holland:* «Su celo por la libertad parecía muy equí-

voco». Pero por otro lado les atribuye capacidad y talento en el manejo de los negocios públicos [91].

Algunos de estos afrancesados tienen nombres famosos en la historia literaria: Alberto Lista, Miñano, Javier de Burgos, Gómez Hermosilla. Sin duda, en sus ataques, más o menos solapados, al régimen constitucional, hay resentimiento. Pero bajo este resentimiento puede descubrirse una actitud ideológica, por una parte más tradicional y por otra parte más renovadora que la de los liberales. El grupo afrancesado enlaza con el despotismo ilustrado; Artola ha desarrollado recientemente esta tesis [92]. Pero por otra parte, en éste su readvenimiento a la política nacional son gente más europeizada que los liberales, y su falta de mística política los inclina a las soluciones templadas. En *El Censor*, periódico de grave tendencia doctrinal, muy distinto a los restantes que aparecen en el trienio liberal, los afrancesados traen por vez primera a la escena española los nombres de Benjamín Constant, Guizot, Royer-Collard, y hablan de una ciencia nueva, la administración pública, que entonces empieza a desarrollarse en Francia.

En «El Censor» la parte política corre preferentemente a cargo del helenista Gómez Hermosilla. Suyo es, seguramente, un artículo del 18 de agosto de 1821, titulado *Verdadero punto de vista bajo el cual debe considerarse la revolución de España en 1820*. El título es expresivo de la intención general del grupo afrancesado: formalizar la historia de los recientes acontecimientos dentro de un molde distinto del doceañista. El liberalismo en España, dice Hermosilla, llega con retraso; pues bien, este retraso puede servir para que nos aprovechemos de las tentativas y experiencias de las otras naciones de Europa. Estas tentativas y experiencias han desembocado en una distinción neta entre dos extremos igualmente censurables, el servilismo y el jacobinismo, y una postura media, el liberalismo propio de aquéllos que son amigos de la libertad, pero a la vez de aquel poder que basta para servir de garantía a esa libertad [93].

Pero los problemas orgánicos y constituyentes no apasionan demasiado a los afrancesados. Acaso la única excepción (si es que efectivamente fué afrancesado) es Ramón Salas. Lo que les preocupa más bien es la concepción del estado como un orden de fines, encaminado a lograr la felicidad social, esto es, «la mayor suma posible de comodidades y sólo el cierto número de incomodidades físicas, políticas y morales absolutamente inevitables» [94]. Esto, ciertamente, no es nuevo; responde a la moral y a la política utilitarias en sus múltiples formas, que engranaba perfectamente con la situación psicológica de los afrancesados; por algo fueron éstos grandes divulgadores de Bentham en España.

Esta polarización en los fines políticos, y la consiguiente mediatización de los instrumentos, explica, aparte otras razones más personales, la actitud de los afrancesados después de 1823. En ese mismo año, ya restaurado en su plenitud el poder de Fernando VII, publica Gómez Hermosilla su obra sobre el jacobinismo [95] y al año siguiente, en París, una historia de los recientes sucesos [96]. Los escépticos y oportunistas liberales de *El Censor* se muestran aquí partidarios decididos de Fernando VII. En ellos se hace explícita una actitud general, común, seguramente, a un extenso grupo de burócratas y magistrados. Quintana, en su caracterización de los grupos políticos entre los años 20 y 23, habla de unos altos funcionarios a quienes llama «los importantes»: lúcidos, pero faltos de pasión [97]. Afrancesados e importantes son en estos años «modificadores», es decir, partidarios de la modificación de la Constitución de Cádiz, para adaptarla a la nueva situación. Estos hombres integran durante la década el grupo cortesano que compensa al apostólico de Calomarde.

La división entre ambos grupos se marca ya a fines del año 1823, cuando Víctor Sáez, el confesor del rey, sale de la Secretaría de Estado, reemplazado por el marqués de Casa Irujo [98]. Al año siguiente entra en el ministerio de Gracia

y Justicia el famoso Tadeo Calomarde. La creciente tensión política determina en el año 1827 la sublevación de los agraviados en Cataluña. Todos estos hechos son el telón de fondo del libro de Gómez Hermosilla y del posterior libro del padre Vidal. De un contraste de ambos, reducido a puntos cardinales, podremos deducir las actitudes ideológicas de aquellos años, dominados ciertamente por factores más de hecho que de doctrina.

Gómez Hermosilla, hombre de carácter agrio, no se retracta en absoluto de su afrancesamiento; más aún, su odio al jacobinismo y su afrancesamiento tienen idéntica raíz: la aversión a la tiranía popular. De aquí que prefiera los gobiernos de hecho a los desgobiernos populares. Pero el gobierno que él prefiere es dinámico y reformador; entre el «funesto filosofismo» y la «saludable filosofía» hay una línea clara. Ahora bien, el único modo de reprimir ese filosofismo que los gobiernos tienen en su mano es adelantándose ellos mismos a remediar por sí los abusos; si no acuden a esta brecha los monarcas, pronostica Hermosilla que en medio siglo estarán derribados todos los tronos de Europa [99].

¿Sobre qué bases políticas debe apoyarse el Estado para realizar tal empresa? Gómez Hermosilla impugna, en primer término, los grandes errores jacobinos: la soberanía popular, el contrato social, el estado de pura naturaleza previo al contrato, los derechos anteriores a la formación de las sociedades. Todo esto son vanas quimeras y entes ficticios; la soberanía es una noción relativa, referida a alguien sobre quien se manda, y no puede decirse que el pueblo sea soberano sin desnaturalizar las palabras. Además de que la distinción entre soberanía radical y soberanía actual, y la asignación de ésta última a las personas con determinadas condiciones de edad y de riqueza, hace que en la realidad todo se reduzca a que «unos cuantos ciudadanos vendan su voto por dinero a cuatro ambiciosos» [100]. Sólo, pues, son soberanos los príncipes. Y los actos de soberanía popular que efectivamente ocurren o han ocurrido en la historia (deposiciones, cambios dinásticos, etc.) son cuestiones no de derecho, sino tan sólo de hecho. En este punto, clave de su pensamiento político, se detiene Gómez Hermosilla largamente, y retorna a él cuando trata de la legitimidad. Las naciones son consecuencia de la casualidad y de la fuerza, y los gobiernos son situaciones que prescriben; de esta prescripción, y no de un derecho originario, brota la legitimidad. Ni el derecho divino ni el reconocimiento de los otros gobiernos o de propios súbditos bastan para fundarla. Sencillamente, los gobiernos se legitiman por prescripción, esto es, por «la quieta, pacífica, ni disputada ni interrumpida posesión» [101]. En cuanto cesa la resistencia del gobierno que le haya precedido en el tiempo, el gobierno nuevo queda automáticamente consolidado. Y mientras este gobierno no se convierta en despótico, no hay derecho alguno de resistencia.

Naturalmente, esta legitimación por prescripción resulta embarazosa. Dos principales problemas son los que plantea inmediatamente: la actitud de los súbditos ante una posible revolución interior y el caso hipotético de que un gobierno, ya legitimado, se convierta de hecho en despótico. En lo que respecta al primer problema, Hermosilla entra en una complicada casuística, de la que resulta a la postre justificado su afrancesamiento. En lo que respecta al segundo, arguye que el derecho de resistencia sólo puede esgrimirse contra la anarquía y el despotismo popular. Jamás se ha dado en las naciones civilizadas el caso de que se convierta en opresor un gobierno legítimo; podrá haber en él abusos parciales, pero no una opresión sistemática que autorice la revolución.

Pero a continuación plantea Hermosilla otra hipótesis, bajo la cual adivinamos la situación política de su tiempo: ¿cuál debe ser la actitud de los individuos, caso de que el gobierno legítimo incurra en errores o en una opresión incompleta? Si quieren, pueden trasladarse a otro país; también reformarse a sí mismos, e ilustrar a sus conciudadanos y al gobierno con representaciones, hablando y escribiendo contra los abusos hasta donde les sea permitido. De aquí

la gran importancia que da Hermosilla a los derechos de petición y representación, que puedan ejercer tanto los empleados públicos como los particulares. A través de su exposición se adivina acaso un plan político, que en alguna parte los afrancesados llegaron a realizar. Como en la época de Carlos III, aspiraban sin duda a constituir una minoría ilustrada que instrumentalizara al poder real, convirtiéndolo en vehículo de reformas legislativas y administrativas. Es el programa del despotismo ilustrado, que en octubre de 1832 representaría el ministerio de Cea, con un afrancesado, el gran Javier de Bergos en la Secretaría de Fomento.

Aparte de una crítica en el periódico *El Restaurador*, el libro de Gómez Hermosilla es objeto, tres años después de su publicación, de la acerba réplica del padre José Vidal [102]. En el libro del padre Vidal hay dos partes: una doctrinal, impugnación de Hermosilla, y otra de tipología política, en la que describe, mediante una serie de señales distintivas, «las personas opuestas a los buenos principios».

Examinaremos rápidamente ambas partes. Para el padre Vidal, Gómez Hermosilla es un jacobino disimulado, un «anillero», como los del trienio liberal. «Conviene mucho advertir que por la ilustración, persuación y verdadera y saludable filosofía que aquí se habla... no se entiende aquélla que debe predicarse al pueblo, a la sociedad o a los particulares, como debería ser, para que mejor y con más docilidad obedezcan a sus soberanos, sino la que puede proponerse a esos mismos soberanos para que mejoren sus instituciones políticas» [103]. Aquí está el nervio de la argumentación del padre Vidal. No admite una ilustración en los particulares que sea superior a la ilustración del gobierno, una recta razón particular que preceda a la razón general y pública del príncipe. No es posible la coincidencia de ambas razones; «si existen Estados en los cuales crece tanto la suma de la luz, de la ilustración, de la instrucción, de la filosofía y de la civilización particular y privada, de los gobernados que le va ésta delante a la razón del gobierno, indicándole las mejoras que puede o debe hacer... y se permite en ellos que se examine y discuta esto públicamente, esos me parecen a mí unos Estados que se hallan ya en revolución actual»; lo cual destruiría las condiciones de quietud, seguridad y felicidad sobre las que todo Estado debe apoyarse y pondría a las monarquías en peligro próximo de ruina [104].

Estas ideas y otras dentro de la misma línea, se completan, como dije, con una tipología política curiosísima, que incluye «cosmopolitas», «débiles y tolerantes», «masones y comuneros». El padre Vidal da las señales por las cuales se distinguen estas especies; en los masones se detiene especialmente.

De la descripción que acabamos de hacer se decanta una actitud ideológica media, la de los afrancesados e «importantes», y una intensificación del absolutismo extremoso que vimos ya representado en el padre Vélez. Significativamente, la obra del padre Vidal está dedicada a los «voluntarios realistas», réplica de la milicia nacional de los constitucionales. Aparece esta segunda parte en 1829; hay en ella una temperatura pasional que preanuncia la guerra civil.

NOTAS

[1] Madrid, 1786, tomo I, págs. XXI y XXII.

[2] Véase su artículo *Progresos de los estudios jurídicos en España durante el reinado actual*, en la «Revista de Legislación y Jurisprudencia», tomo XXV, año 1864, pág. 119.

[3] *Las ideas políticas de los españoles durante la Casa de Austria*, en «Revista de España», tomos VI y VII, años 1868-1869.

[4] Véase M. ARTOLA, *La difusión de la ideología revolucionaria en los orígenes del liberalismo español*, «Arbor», VII-VIII, 1955, págs. 476 a 490.

[5] *Memorias de don Antonio Alcalá Galiano publicadas por su hijo*, tomo II (Madrid, 1886), pág. 95.

[6] Véase el desarrollo de estas ideas en ÁNGEL ÁLVAREZ DE MIRANDA, *El saber histórico-religioso y la ciencia española* (Madrid, 1955), págs. 32 a 38. La categoría de la secularización es aplicada a nuestro siglo XIX por LUIS DÍEZ DEL CORRAL en *El Liberalismo doctrinario*, 2.ª edición (Madrid, 1956), págs. 414 a 423.

[7] *El poder civil en España*, tomo VI (Madrid, 1886), págs. 688 a 690. En la transcripción de DANVILA pone «Juan Anduyan» en vez de «Juan de Dios Andujar»; creo que debe tratarse de una errata.

[8] Cf. F. PICAVET, *Les idéologues* (París, 18...).

[9] Arbolí, refiriéndose a los textos escolares de su tiempo, dice que «en los que pasan por más adelantados suele enseñarse la lógica de Condillac y esto se tiene por un gran progreso» (*Compendio de las lecciones de filosofía que se enseñan en el Colegio de Humanidades de San Felipe Neri* (Cádiz, 1844), tomo I, págs. VI y VII. Esto sólo es exacto en la medida en que Destutt de Tracy — cuyas obras se traducen durante el trienio liberal—continúa a Condillac.

[10] *Op. cit.*

[11] *Op. cit.*, pág. 37. La obra apareció en 1809, en Madrid. Las tres cartas que la forman fueron escritas, al parecer, desde Francia, dos años antes.

[12] *Sistemas de Lógica* (Madrid, 1791), pág. 3.

[13] *Ibidem*, pág. 62.

[14] *El don de la palabra en orden a las lenguas y al exercicio del pensamiento* (Madrid, 1804), páginas 22 y 23, y cap. III. «La abstracción se hace por medio de la palabra sin intervención del pensamiento» (pág. 112).

[15] *Sistema de Lógica*, págs. 23 y 24.

[16] *Ibidem*, págs. 47 y 48.

[17] *Ibidem*, pág. 52.

[18] *Ibidem*, págs. 42 y 43. Sobre otros aspectos del pensamiento de Ramón Campos, véase F. LAZARO CARRETER, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, pág.

[19] *Del tradicionalismo en España en el siglo XVIII*, en «Revista de España», I, año 1868, páginas 232 y 233.

[20] Esta reacción tiene antecedentes entre nuestros apologetas del siglo XVIII, que gustaban de combatir la irreligión con argumentos políticos. El más notable de ellos, fray FERNANDO DE ZEVALLOS, dedica su obra a convencer de «reos de Estado» a los impíos, y es consciente de la novedad del método. «El decirles que son malos cristianos es lisonjearlos; pues que ellos tienen vergüenza del Evangelio. Más eficaz será el convencerlos de pérfidos que de infieles, y de malos ciudadanos que de malos cristianos. *La Falsa Filosofía o el ateísmo, deísmo, materialismo y demás nuevas sectas convencidas de crimen de Estado*, t. I (Madrid, 1774), pág. 120).

[21] *Causas de la Revolución de Francia*, t. I (Madrid, 1807), pág. 2. Todo el libro es una larga carta escrita desde Roma a un consejero de Castilla en el año 1794. Que yo sepa, este libro y el de Olavide son los únicos escritos en España bajo la impresión directa de la Revolución francesa, y en reacción frente a ella.

[22] *El Evangelio en triunfo o historia de un filosofo desengañado*, 7.ª edición (Madrid, 1802), página XI. No se ha reparado en el curioso tono prerromántico de este libro, en el que hay tañido de campanas, desafíos, salmos conventuales y sepulcros. Está de lleno dentro de la línea de la apologética sentimental, que culmina en Chateaubriand.

[23] Véase *op. cit.*, t. I, cap. XI.

[24] *El dominio sagrado de la Iglesia en sus bienes temporales* (Cádiz, 1813).

[25] Véase MEINECRE, *Weltbürgertum und Nationalstaat...*, VII, 40.

[26] Publicada en tres tomos en Burgos, años 1806-1807.

[27] *Op. cit.*, t. III, pág. 325.

[28] Véase EDUARDO FUETER, *Historia de la historiografía moderna*, t. II, trad. esp. de Buenos Aires, 1953, pág. 73.

[29] Véase RODRÍGUEZ CASADO, *La Revolución burguesa del XVIII español*, en «Arbor», núm. 61, enero de 1951.

[30] *Recuerdos de un anciano* (Madrid, 1878), pág. 55.

[31] *Ibidem*, pág. 55.

[32] Recuérdense los inflamados párrafos de Rousseau sobre la «ivresse patriotrique» en el *Proyecto de Constitución para Córcega;* sin ella, «la liberté n'est qu'un vain nom et la législation qu'une chimère». Los liberales españoles que se alzan en 1808 eran ilustrados en ignición, puestos al rojo por Rousseau. Los afrancesados eran ilustrados fríos, afectados aun por la pasividad de la psicología sensualista.

[33] Véase J. R. SPELL, *Rousseau in the spanish world before 1833*, pág. 198. La primera edición española de *El Contrato Social* es la valenciana de Ferrer de Orga, de 1812 (*ibidem*, página 283). Como impugnadores principales de Rousseau en el primer tercio del siglo, pueden citarse al dominico fray Francisco de Alvarado, al capuchino fray Rafael Vélez, al agustino Luis Cerezo y Matres y al benedictino fray Atilano Dehaxo Solórzano. De los dos primeros nos ocuparemos más adelante. Cerezo y Matres es autor de *El Ateísmo bajo el nombre de pacto social propuesto como idea para la constitución española* (Valencia, 1811); Dehaxo escribió *El hombre en su estado natural* (Valladolid, 1819).

[34] *El Problema del conocimiento*, t. I, trad. esp. (México, 1953), pág. 62.

[35] *Diario de las sesiones de Cortes*. Sesión de 20 de julio de 1820, pág. 210.

[36] En su artículo *Concepto de Cortes a comienzos de la guerra de la Independencia. Carácter y actualización* («Revista de la Universidad de Madrid», vol. IV, núm. 15, año 1955, págs. 369 y ss.), estudia cuidadosamente HANS JURETSCHKE las diversas opiniones emitidas acerca de las Cortes en el año 1808. Sería interesante completar este trabajo con un examen de la idea de Cortes en los eruditos del siglo VIII anteriores a Martínez Marina. Hay un testimonio muy notable en una carta del padre Burriel al ministro Carvajal, de 11 de mayo de 1751, que parece aludir incluso a proyectos de efectivo restablecimieno. Está publicada en la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», t. XXX, año 1914, pág. 128.

[37] Esta atribución es admitida generalmente. En pruebas del presente estudio, y sin tiempo para una investigación particular, veo que JURETSCHKE hace autor del Discurso al obispo de Mallorca don Bernardo Nadal y Crespí, presidente de la Comisión Constitucional (*Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, 1951, pág. 352).

[38] *Constitución política de la monarquía española* (Cádiz, 1812), pág. 9.

[39] *Ibidem*, pág. 7.

[40] *Ibidem*, págs. 17 y 18.

[41] *Ibidem*, págs. 20 y 21.

[42] *Ibidem*, pág. 120.

[43] *Ibidem*, pág. 30.

[44] *Diario de las sesiones de Cortes*, t. VIII, pág. 7.

[45] *Ibidem*, pág. 21.

[46] *Ibidem*, págs. 22 y 23.

[47] *Ibidem*, pág. 75.

[48] Diario de las sesiones de Cortes.

[49] Cf. J. A. MARAVALL, *El pensamiento político español a comienzos del siglo XIX: Martínez Marina*, en la «Revista de Estudios políticos», núm. 18, mayo-junio de 1955, págs. 44 y 45.

[50] *Reflexiones sobre la Revolución francesa*, trad. esp. de Enrique Tierno Galván (Madrid, 1954), págs. 99 y 100.

[51] *Vida de don Agustín Argüelles*, t. I (Madrid, 1851), pág. 196.

[52] *Proyecto de Código Civil que presenta la Comisión especial de las Cortes* (Madrid, 1821), página 12.

[53] *Lecciones de Derecho Público constitucional para las escuelas de España*, t. I, pág. 15.

[54] *Ibidem*, pág. 14.

[55] Cf. L. SANCHEZ AGESTA, *Historia del constitucionalismo español*, (Madrid, 1953), páginas 34 y 35.

[56] *Ensayo historicocrítico sobre la legislación y principales cuerpos legales de los Reinos de León y Castilla*, etc. (Madrid, 1808). Cito por la segunda edición, que es la definitiva (Madrid, 1834). No existe aún una biografía del gran historiador. Algunas noticias en una nota

de JOSE DE SOTO en el «Boletín de la Academia de la Historia», t. XXXIV, año 1899, pág. 423 y ss. GONZALEZ PALENCIA ha publicado el testamento (*Estudio historicocrítico sobre la censura gubernativa en España*, vol. I, págs. 189 a 192).

[57] *Ensayo*, t. I, pág. 32. Véase también pág. 117. La necesidad de un código legislativo — como muchas otras ideas heredadas del reinado de Carlos III — habrá de ser lugar común de absolutistas y liberales. El *juicio crítico de la Novísima Recopilación*, de Martínez Marina, se había de publicar sin impedimento de censura en 1819.

[58] Publicada en *Dos estudios sobre la vida de Jovellanos*, por FERMÍN CANELLA SECADES (folletón de «El Comercio», diario de Gijón, 24 de marzo de 1886).

[59] *Teoría de las Cortes* (Madrid, 1814), pág. LXXI.

[60] *Ibidem*, pág. LXXII. Los mismos párrafos en el prólogo a los *Principios*, págs. 18 y 19.

[61] ROMAN RIAZA, *Las ideas y su significación en la obra de Martínez Marina*, en la «Revista de ciencias jurídicas y sociales».

[62] Véase supra, nota 50.

[63] Véanse el *Ensayo*, t. I, pág. 76, y la *Teoría*, t. I, pág. XLVIII.

[64] *Teoría*, t. I, pág. VI.

[65] *Ibidem*, t. I, pág. XXX.

[66] Véase CAYETANO ALCÁZAR, *La prensa política en las Cortes de Cádiz* (Madrid, 1917), páginas 13 y 31.

[67] No existe sobre fray Francisco Alvarado (1756-1814) ningún estudio suficiente. Además de los del padre Getino y González Blanco, que luego se citan, véase MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, edición nacional, t. IV, págs. 95 a 98, y AZORÍN, *Obras completas*.

[68] *Cartas filosóficas que bajo el supuesto nombre de Aristóteles escribió... fray Francisco de Alvarado* (Madrid 1825). Forman el t. V de las *Cartas Críticas*. La caracterización e impugnación del eclecticismo en las páginas 258 a 263.

[69] *Cartas Críticas* en cuatro tomos (Madrid, 1824-1825). «Cuantos escritores han defendido la buena causa — dice el anónimo prologuista —, otros tantos lo han reconocido por su jefe y corifeo» (t. I, pág. VIII).

[70] Cítase por la reedición de Edmundo González Blanco *Las cartas inéditas del Filósofo Rancio* (Madrid, 1915).

[71] *Cartas inéditas*, pág. 82.

[72] *Ibidem*, pág. 120.

[73] *Ibidem*, págs. 120 y 121.

[74] Véase la introducción de las *Cartas inéditas*, pág. 31.

[75] Fray LUIS ALONSO GETINO, *El Filósofo Rancio. Su significación en la ciencia española, en ciencia tomista*, año 1912, t. V, págs. 248 a 264. «Las *Cartas filosóficas* del padre Alvarado no encuentran nada que se las iguale hasta Balmes. Pero no hay que exagerar su importancia, forman una obra destructora más bien que regeneradora, aunque preparara para ella» (página 252). El padre Getino le hace «patriarca de los periodistas de fondo, de los periodistas teólogos», aunque reconoce que no encontró seguidores hasta el padre Cobos.

[76] El título es sobremanera expresivo: *Preservativo contra la irreligión o los planes de la filosofía contra la religión y el estado... realizados por la Francia para subyugar la Europa, seguidos por Napoleón en la conquista de España y dados a luz por algunos de nuestros sabios en perjuicio de nuestra patria* (Cádiz, 1812). Al frente del libro hay una cita de *El Evangelio en Triunfo*, muestra de la continuidad entre esta literatura política «a lo divino» y la aparecida años antes.

[77] *Apología del Altar y del Trono*, t. I *(Apología del Altar)*, pág. 475. Esta obra fué, según Martínez Marina, «canonizada por el Ministerio» y recibida como «Código de fe política» por la opinión absolutista (*Principios*, pág. 24).

[78] *Preservativo*, pág. 10.

[79] *Ibidem*, pág. 17.

[80] *Apología del Altar y del Trono*, t. I, pág. 48.

[81] *Apéndice* (Madrid, 1825), pág. 307. El padre Vélez transcribe el dictamen.

[82] *Ibidem*, págs. 328 a 330.

[83] *Observaciones del C. Vern sobre la Apología del Altar y del Trono que escribió el Ilmo. señor Fray Rafael de Vélez, obispo de Ceuta* (Valencia, 1820). Aunque el padre José Vidal atribuye esta obra a Jaime Villanueva, dominico exclaustrado y hermano de Joaquín Lorenzo, creo más probable que sea original de este segundo. El seudónimo parece indicarlo, y en el ejemplar de la Biblioteca Nacional que he utilizado hay una nota manuscrita antigua que lo confirma. Sobre Joaquín Lorenzo Villanueva véase LLORENS CASTILLO, *Liberales y románticos* (México, 1954). Es otra de las figuras claves de nuestro pensamiento político que todavía carece de un estudio particular. Más adelante vuelvo sobre él.

[84] *Op. cit.*, págs. 122 a 130. Más adelante (pág. 137) Villanueva enumera los escritores absolutistas que considera próximos a Vélez: el padre Castro — redactor de la *Atalaya de la Mancha* durante la guerra de la Independencia —, *El Procurador de los cuatro imperios*, *El Filósofo Rancio* y los autores del «paeto atravesado de los sesenta y nueve», esto es, del *Manifiesto de los Persas*. No distingue, pues, entre las dos variantes del absolutismo que antes estudiamos.

Realmente, la polémica política nubló de hecho esta distinción. La postura tradicional e histórica — absolutismo arriscado y provincial — cede ante el absolutismo cortesano. Hacer del primero un antecedente ideológico del carlismo, como quiere Suárez Verdaguer, es problemático.

[86] *Apología del Altar y del Trono*, t. II *(Apología del Trono)*, pág. 86.

[86] Apéndice, pág. 185.

[87] *Ibidem*, pág. 189.

[88] *Representación y manifiesto que algunos diputados a las Cortes ordinarias firmaron en los mayores apuros de su opresión en Madrid*, etc... (Madrid, 1814), págs. 50 y 51.

[89] *Cartas inéditas*, pág. 88.

[90] Cf. Antonio Alcalá Galiano, *Memorias*, t. II, pág. 87.

[91] *Cartas a lord Holland*, en *Obras completas*, B.A.E., s. XIX (Madrid, 1852), pág. 552.

[92] Miguel Artola, *Los Afrancesados* (Madrid, 1953).

[93] *El Censor*, t. X, págs. 3 a 25. «Tenemos el placer de anunciar a nuestros compatriotas que la masa instruída de la nación española es casi toda liberal, y que el número de serviles y de jacobinos es muy corto con respecto al total de dicha masa» (pág. 7).

[94] Artículo *Del servilismo*, en «El Censor», 2 de junio de 1821. t. VIII, págs. 117 y 118.

[95] *El jacobinismo, obra útil en todos los tiempos y necesaria en las circunstancias presentes*, tres volúmenes (Madrid, 1823).

[96] *Histoire de la révolution d'Espagne de 1820 à 1823. Par un témoin oculaire*, 2 vols (París, 1824).

[97] Quintana, *op. cit.*, págs. 552 y 553.

[98] Marqués de Miraflores, *Reseña histórico-crítica de los partidos en los sucesos políticos de España en el siglo XIX* (Madrid, 1863, pág. 73).

[99] *Op. cit.*, t. I, págs. 65 a 67. El jacobinismo consiste en «hacer por manos de unos pocos reformas o injustas o no necesarias, o impracticables; y aun cuando sean lícitas, convenientes y posibles, en hacer de una vez, con violencia y por una fracción, o que debe ser obra del tiempo, de la persuasión y de la autoridad soberana» (pág. 41).

[100] *Ibidem*, pág. 95.

[101] *Ibidem*, t. II, pág. 169. Gómez Hermosilla rechaza las doctrinas sobre la legitimidad de «cuantos han defendido los tronos desde la Revolución», entre los que cita expresamente a Bonald, Maistre y Chateaubriand. Estos autores no generalizan, a su entender, la cuestión, sino que se limitan tan sólo a las monarquías, y confunden además la legitimidad ante Dios y la legitimidad ante los hombres, aspectos que no deben involucrarse. Pero no cita ni parece conocer a Burke, con quien su teoría de la legitimación por prescripción tiene algún parentesco. Claro que mientras Gómez Hermosilla se mueve dentro de un estrecho círculo jurídico y casuístico, Burke se remonta a un plano social e histórico. Véase su *Reform of Representation in the House of Commons* (1782) en «Works», vol. VI (London, 1861), págs. 146 y ss.

[102] *Orígenes de los errores revolucionarios de Europa y su remedio* (Valencia. 2 vols., 1827 a 1829. Al parecer, Gómez Hermosilla no replicó a este durísimo ataque.

El padre Vidal era maestro en la Orden de Santo Domingo y catedrático de la Universidad de Valencia. Fué hecho obispo, como el padre Vélez; sin duda entraron en cuenta sus méritos literarios. Años antes había publicado otra obra, *Idea de la divina institución del Estado religioso contra los errores de los liberales y pistoyanos monacómacos* (Valencia, 1823).

[103] *Orígenes*, t. I, págs. 24 y 25.

[104] *Ibidem*, pág. 31.

LA POESIA GALLEGA EN EL SIGLO XIX

por

VICENTE RISCO

Rosalía de Castro

Monumento a Rosalía de Castro en el paseo de la Herradura, en Santiago de Compostela.

Situación histórica

Después de su esplendor medieval, la poesía gallega sufre un eclipse casi completo de tres siglos. Las causas, que afectan también a otras manifestaciones literarias hispánicas, son: el retroceso de la lengua regional, la considerable altura alcanzada por las letras castellanas y el cambio espiritual que trajo el Renacimiento. Mientras los poetas gallegos representaron fielmente las tendencias de la Edad Media, los castellanos, desde el siglo XV, se asimilaron las formas y las ideas italianas, difíciles para nosotros.

Desde los primeros años del siglo XIX, se anuncia un resurgir de la poesía y de la lengua gallegas, debido a otro cambio en la conciencia europea, que se manifiesta en el movimiento romántico, el cual revaloriza lo autóctono, lo popular, lo medieval, el sentimiento de la naturaleza y del paisaje, todo lo cual estaba en feliz consonancia con el alma de nuestro pueblo.

Sin embargo, no se trata, en ningún modo, de una vuelta a aquellos orígenes. La poesía gallega moderna, en especial la del siglo pasado, no se parece en nada, ni en sus temas ni en sus formas, a la de los poetas de los cancioneros. Sus temas son los del romanticismo, incluso con reminiscencias clásicas; sus formas son las de la poesía castellana, tal como se encuentran en los manuales de Retórica y Poética. Ha sido ya en nuestro siglo cuando se han emancipado de ellas. Pero, en cambio, su espíritu es diferente y exclusivo, y les da una consistencia y una significación de alta calidad.

Los comienzos del siglo

El siglo XIX comienza con una conmoción bélica formidable que afecta a toda España. La exaltación del espíritu nacional que produjo la guerra de la Independencia dió ocasión para que cada pueblo volviese a lo suyo, frente al invasor, y se sintiera orgulloso de sus proezas en la defensa del suelo patrio. Y como había que sostener el espíritu popular para una empresa como aquella, era precisa una gran actividad literaria y propagandística. En Galicia se publicaron entonces una multitud de periódicos. El periodismo, recién nacido — el primer periódico de Galicia, el «Catón Compostelano», fué fundado en 1800 por don Francisco del Valle-Inclán — tuvo ya desde entonces una importancia inmensa en la región; la escasez de medios editoriales es causa de que, no solamente grandísima parte de nuestra producción poética, sino trabajos del mayor interés en todas las materias, incluso investigaciones eruditas de historia y arqueología, se hayan publicado exclusivamente en la prensa diaria.

Entre 1808 y 1814 se publicaban «El Diario de Santiago», «El Patriota santiagués», «El Diario de La Coruña», «El Telégrafo», «El Sensato», «El Estan-

darte», «La Estafeta de Santiago», «La Gaceta Marcial», «Boletín Patriótico», «El Semanario Político, Histórico y Literario»... Los redactores de estas hojas: Pardo Andrade, Freire, Castrillón, Fandiño, Verea y Aguiar, lo eran por afición y por patriotismo; casi todos hacían versos, y algunos empleaban el gallego, y se hicieron famosos, en su época, por razones no literarias, como los *Rogos de un gallego*, contra la Inquisición, de Pardo de Andrade. Pero el poeta más importante de la época fué el segundo cura de Fruíme, don Antonio Francisco de Castro, cuyas *Poesías*, en castellano, se publicaron en Orense en 1841, dieciséis años después de su muerte. Sánchez Cantón, que le ha dedicado su discurso de entrada en la Real Academia Española, lo presenta como un prerromántico, no por sus formas, sino por sus temas — el paisaje, la noche, la tristeza, los héroes de la leyenda carolingia, de tanto prestigio en el pueblo de Galicia.

La época de los precursores

Murguía publicó, en 1886, una colección de lo que entonces se llamaba «semblanzas» de escritores y personajes gallegos, bajo el título de *Los Precursores*. Se trataba de los que, según él, presagiaron e hicieron nacer el sentimiento regional. Son: Antolín Faraldo, Aurelio Aguirre, Leonardo Sánchez Deus, Félix Moreno Astray, Eduardo Pondal, Antonio Cendón, Rosalía de Castro, Serafín Avendaño, Benito Vicetto e «Ignotus»... Un precursor político, un liberal como había muchos, un voluntario garibaldino, un investigador de cosas de Galicia que se había hecho protestante, un auténtico precursor y poeta, un pintor, la más grande entre los poetas gallegos, otro pintor, un historiador y novelista notable, y un desconocido. Dos de los más grandes poetas de Galicia se encuentran en el grupo, en el cual, ni están todos los que son, ni son todos los que están.

El momento inicial del renacimiento gallego suele colocarse entre 1838 y 1840. Otros, acaso por influencia del padre Blanco García, lo hacen partir de la publicación del *Album de la Caridad*, en 1862. En efecto, allí se presentan los poetas gallegos en legión, causando la sorpresa de algo nuevo. Pero ello ha sido preparado desde veinticinco años antes.

Antolín Faraldo, Manuel y José Rua Figueroa, Antonio Romero Ortiz, todos de la generación nacida alrededor de 1820, son los de la revolución de 1846, cuyo fracaso los dispersa. Ninguno de ellos se señala como poeta; pero las publicaciones periódicas de su época juvenil: el «Semanario instructivo», el «Recreo compostelano», la «Revista de Galicia», «El Porvenir», el «Idólatra de Galicia», «El Eco de Santiago», proporcionan tribuna y orientación. Anterior a ellos es Nicomedes Pastor Díaz (1811-1863), cuya *Alborada* colocan en el año 1828; poeta gallego por el sentimiento de «saudade» con que recuerda su país de Vivero, en sus poemas castellanos, se le atribuye también una égloga en gallego: *Belmiro e Benigno*, recientemente descubierta por José María Alvarez Blázquez.

Francisco Añón

Más auténtico precursor en poesía — si bien inferior a Pastor Díaz —, es Francisco Añón y Paz (1812-1878). Vida interesante, azarosa y triste: aldeano, seminarista, estudiante de Derecho, poeta en los periódicos de Galicia, revolucionario, emigrado tres veces, secretario de un lord inglés viajero por Europa, periodista en Madrid, empleado modesto, profesor de idiomas, intérprete de hotel, fallecido en un hospital... Se le llamó, un tanto hiperbólicamente, el Poeta de los Himnos; fué, indudablemente, muy popular.

Añón escribió, como todos, versos castellanos, pero empleó el gallego mucho más que sus contemporáneos. De sus himnos se citan: *A Galicia*, el *Himno dos Povos*, en portugués, que le valió ser expulsado de la nación vecina en 1850, y un *Himno â Agricultura*. Su amor a Galicia era exaltado y optimista. El himno citado (1861) comienza:

Ay, desperta, adourada Galicia,
d'ese sono en qu'estás debruzada:
d'o teu rico porvir a alborada
pol-o ceo enxergándose vai...

idea que repite en 1877:

Ergue esa altiva testa, Galicia, e non t'engruñes;
d'o teu porvir dourado a estrela vai rayar...

para despedirse con la queja dolorida del ausente:

¡Adiós, frondosos bosques, adiós, floridos prados,
onde en felices días corrín e rebuldei!
Serenas, claras rías, outeiros perfumados,
collede os meus suspiros de bágoas salpicados...
Lonxe de vós, eu morro! Sin vós, vivir non sei!

Otras poesías de Añón son humorísticas y costumbristas. Las más celebradas, *A pantasma*, *O magosto*, *Recordos da infancia*. Pero lo que todo el mundo sabía de memoria eran sus epigramas: *Diante da Torre de Hércules*, *El borracho y el eco...*

De la misma edad de Añón, era Juan Manuel Pintos (1811-1876), autor de *A gaita gallega*, «foliadas» costumbristas en verso gallego, con un glosario, muy citado. José María Posada (1817-1886) y su contemporáneo José García Mosquera (1817-1868), que tradujo al gallego el *Beatus ille*, traducción que pasa por una de las mejores de la famosa oda horaciana, tienen un interés principalmente histórico. Alberto Camino (1821-1861) tiene más fama, principalmente, por dos poemas gallegos que se citan siempre: *O desconsolo* y *Nai chorosa;* sus obras en castellano (una comedia, un drama, poemas alegóricos y uno a la conquista de Méjico) están olvidados.

En estos años, alrededor de la mitad del siglo, y aún después, había en Galicia sociedades literarias que sostenían el movimiento poético, como el «Liceo de San Agustín», de Santiago, y el de La Coruña, a imitación de las cuales surgieron fundaciones efímeras en otras ciudades y hasta en las villas.

Los Juegos Florales y el «Álbum de la Caridad»

Se habló mucho, y aún se menciona hoy, aquel acontecimiento de los años 1861 y 1862. Se trata de una iniciativa benéfica de don José López Cortón, que logró la celebración, en La Coruña, de los primeros Juegos Florales de Galicia, en el teatro de San Jorge, a los que concurrieron muchos poetas y prosistas en ambos idiomas obteniendo los premios Francisco Añón, Luis Rodríguez Seoane, Francisco Pérez Villaamil, Antonio de San Martín, Antonio García Vázquez-Queipo, Salustio Víctor Alvarado, José Villaamil y Castro, y accesits Federico Alejos Pita, Domingo Camino, Benito Vicetto, Juan Manuel Paz y Ramón Barros Sibelo.

Al año siguiente, López Cortón, Mecenas de la fiesta, publicó los trabajos premiados, seguidos de una antología de los poetas gallegos de la época, bajo el título de *Álbum de la Caridad*. Se considera este Álbum como el resumen del renacimiento literario de Galicia en la primera mitad del siglo XIX. Su valor

no es, ciertamente, muy grande, aunque algunas composiciones célebres, como *A campana de Anllons*, de Pondal, figuren en el bien titulado «mosaico», pero tiene el de ser un documento histórico.

La segunda mitad del siglo

En lugar de ser un comienzo, como se ha pretendido, el *Álbum de la Caridad* cierra un ciclo de iniciación y balbuceos de la poesía gallega moderna y del mismo idioma regional. Es cierto, que sin él, no tendríamos los frutos logrados en la segunda mitad del siglo, que fué la época de los cuatro grandes poetas: Rosalía de Castro, Eduardo Pondal, Manuel Curros Enríquez y Valentín Lamas Carvajal, a los que siguieron otros muchos que superaron notablemente a los del *Álbum*.

Rosalía de Castro

Es la figura cumbre de la poesía gallega, tanto por el valor intrínseco de su obra, como por su significación. Es también, por ello, nuestra figura más universal. Su fama crece de día en día, dentro y fuera de Galicia.

Su vida fué triste, cubierta de una sombra de infortunio desde su origen. Nació en el Hospital de Santiago, en 1836. Vivió en Ortoño; después, con su madre, doña Teresa de Castro, en la Casa de Arretén. A los veinte años, en 1856, marchó a Madrid, y vivió allí, en casa de su tía doña Carmen Lugín, casada con un Castro. Allí publicó el primer libro de versos, *La Flor*, en 1857, y conoció a don Manuel Murguía, con quién se caso en 1858. El matrimonio vivió en La Coruña, Santiago, Vigo y Lugo, y en este período publicó Rosalía sus primeras novelas y las poesías *A mi madre* (Vigo, 1863), y *Cantares gallegos* (el mismo año), que tuvieron un gran éxito; tuvo que acabarlo a toda prisa, porque el editor había tirado, sin consultar, el primer pliego. Debían llevar un prólogo de Pastor Díaz, pero éste murió en aquel momento. En 1868, nombrado Murguía jefe del Archivo de Simancas, Rosalía fué con él, y anduvieron por tierras castellanas. En Madrid conoció Rosalía a muchos personajes de la época: Castelar, Ruiz Zorrilla, Sagasta, los hermanos Bécquer, Frontaura, Balart, Trueba, Teodoro Guerrero, Julio Nombela, Roberto Robert, Sunyer y Capdevila... Ya entonces se encontraba hondamente afligida por la muerte de su primer hijo, por la muerte de su madre, por «tristes revelaciones»... En 1870, nombrado don Manuel jefe del Archivo de Galicia, vuelven al país, Rosalía enferma, y residen en La Coruña y Santiago. En 1880 se publican *Follas Novas*, y en 1884 *En las orillas del Sar*. Los últimos años los pasó Rosalía en Lestrove y en Padrón, en donde murió, en 1885. Fué sepultada en el cementerio de Adina, por ella cantado. En 1891 se trasladaron sus restos a la iglesia de Santo Domingo, de Santiago, y se rindió un homenaje a su memoria.

Cantares gallegos. — Publicados en Vigo, en 1863, fueron recibidos con general aplauso y, en su tiempo, fueron lo más estimado y celebrado de Rosalía. Son, en general, paráfrasis o glosas de cantos o dichos del pueblo, en sencillos metros aldeanos y con una identificación asombrosa con el espíritu de las gentes del campo, un sentimiento profundo y enamorado de la tierra nativa, un apego a lo próximo, a los «*eidos nativos*», que se expresa incluso en las formas dialectales y hasta incorrectas de su gallego, que es el de las tierras entre Santiago y Padrón. Domina, acaso, en los *Cantares*, la nota elegíaca: «*Doces, galleguiños aires...*» «*Adiós, ríos, adiós fontes...*» (se ha hecho notar la insistente mención de las aguas, en la poesía rosaliana, y ha tratado de interpretarse de diver-

sas maneras; aquí puede tener gran parte el paisaje padronés). Se encuentra también el sentimiento de protesta gallega: «*Castellanos de Castilla....*» Al lado de ésto se ha destacado, recientemente, «la frescura juvenil», el «amor a la faz risueña de la vida» y aún el inocente humorismo e ingenua picardía de las poesías descriptivas y costumbristas de los *Cantares*. Confiesa Rosalía haber tenido la idea de este libro, al leer los *Cantares*, de Trueba, pero los suyos son absolutamente gallegos: identificada con nuestro pueblo, nuestro pueblo canta en sus versos. Galicia había encontrado su poeta, y así fué reconocido por propios y extraños.

Follas novas. — Salen en Madrid, en 1880, con prólogo de don Emilio Castelar. Aquí nos encontramos con algo nuevo y extraordinario. Puede que el *mito* de Rosalía haya empezado a motivarse con los *Cantares;* pero *Follas novas* plantean su *misterio*. Este misterio puede ser advertido ya en la sorpresa y hasta el disgusto — alguien ha dicho el «estupor» — que en su tiempo causó este libro. Su insistente amargura, en la que su autora parecía gozarse morosamente; la paladina sinceridad de su expresión, exenta de retórica, en los tiempos de Núñez de Arce; su vaguedad nebulosa; su lirismo puro; las novedades sorprendentes de su métrica, que empleaba, de un modo espontáneo y sin propósito efectista, aliteraciones, asonancias, similicadencias, repeticiones, retorno de palabras, combinaciones de octosílabos con toda clase de versos de arte mayor, diferentes, mezclados..., todo ésto era inusitado y casi escandaloso.

Sin embargo, el misterio de Rosalía no fué planteado como tal hasta el día de hoy. En la última bibliografía rosaliana señalan una nueva posición del problema las publicaciones de «Galaxia» 7 *ensayos sobre Rosalía*, y *La saudade* (se deben mencionar también los estudios de Victoriano García Martí, *Introducción a las obras completas de Rosalía*, de Aguilar, de José Luis Varela, *Rosalía o la saudade*, en *Cuadernos de Literatura*, Madrid, y de Ricardo Carballo Calero, *Sete poetas*). Los ensayistas de «Galaxia» (Domingo García Sabell, Celestino F. de la Vega, Ramón Piñeiro, J. Rof Carballo) renuncian a explicar la obra de la «cantora del Sar» por las circunstancias de su vida, por el celtismo y por el romanticismo, para buscar su sentido trascendente. Rosalía no deja de personificar la «Saudade»:

Campanas de Bastabales,
cando vos óyo tocar,
mórrome de soidades...

Pero la saudade es un sentimiento radicado en el fondo del alma humana, que se trata de interpretar en sentido existencialista, como una forma gallega digámoslo así, de la «angustia vital». Ciertamente Rosalía expresa repetidamente un desamparo absoluto:

Xa nin rencor, nin desprezo,
xa nin temor de mudanzas,
tan só unha sede... unha sede
d'un non sei qué, que me mata...

que otras veces se goza en su propio dolor:

...Xa non sentín mais tormentos,
Nin soupen qu'era delor;
soupen só que non sei qué me faltaba
en donde o cravo faltou.
e seica... seica tiven soidades
d'aquela pena, ¡bon Dios!...

y también:

Mais vé, qu'o meu corazón
é unha rosa de cen follas
y é cada folla unha pena
que vive apegada n-outra.
Quitas unha, quitas duas,
penas me quedan d'abonda
hoxe dez, mañán corenta,
desfolla que te desfolla...
¡O corazón m'arrincaras
desqu'as arrincaras todas!

y que teme a la dicha, o se cree culpada con ella:

Cand'un é moi dichoso, moi dichoso,
¡incomprensibre arcano!
Caxeque — n'é mentira anqu'o pareza —
¡ll'a un pesa d'o ser tanto!
Que no fondo ben fondo das entrañas
hay un deserto páramo
que non s'enche con risas nin contentos,
senon con froitos d'o delor amargos.

y que siente saudades de la muerte — el «instinto thanático» que quiso encontrar como rasgo gallego el doctor Nóvoa Santos — por ejemplo:

C'o seu xordo e constante marmurio
atraim'o oleaxen d'ese mar bravio,
cal atrai das sirenas o cantar.
«N-este meu leito misterioso e frío
— dime — ven brandamente a descansar.
El namorado está de min... ¡o deño!
Y-eu namorada d'él,
¡pois saldremos c'o empeño,
que s'él me chama sin parar, eu teño
unhas ánsias mortais d'apousar n-él!

Sin embargo, el dolor de Rosalía es personalísimo, son sus penas íntimas las que le hacen tomar una actitud extrema y alcanzar máxima altura lírica, tocar en lo trascendente, como otros poetas que justamente se le comparan: Hölderlin, Heine, Leopardi, Rilke. Sin que ésto le impida compartir profundamente el dolor ajeno, y darse cuenta de que todos estamos expuestos a sus acometidas. Pero su amargura se expresa como algo excepcional:

N-o ceo, azul craríssimo;
n-o chan, verdor intenso;
n-o fondo d'alma miña
todo sombriso e negro.
¡Qu'alegre romaría!
¡Qué risas e contentos!
Y os meus ollos en tanto
de bágoas están cheos.
. . . . . .

y en otro lugar:

Mayo longo... mayo longo,
todo cuberto de rosas,
para algúns, telas de morte
para outros, telas de bodas.
Mayo longo, mayo longo,
fuches curto para min,
veu contigo a miña dicha,
volveu contigo a fuxir.

y aún:

Astro d'as almas orfas,
lua descolorida,
eu ben sei que n'alumas
tristeza cal a miña...
. . . . . .

y en otro lado:

Sí... para todos un pouco
d'aire, de luz, de calor...
mais si para todos hai,
para min, non.

Hay algo personalísimo, inalienable, que la acompaña siempre, que la ha elegido como víctima: unas veces se llama el «*fantasma*», otras veces, la «*sombra*»

— el pueblo que ella amaba le hubiera llamado la «*fada*»; acaso Rosalía no haya querido estampar esta palabra tan común, de un sentido tan temible: «sino», «maldición» o «maleficio» que persigue a una persona de modo implacable, contra lo que no se puede luchar —. Es el fantasma contra el que pide ayuda al cielo y al mar:

¡Mar! c'as tuas anguas sin fondo,
¡Ceo! c'a tua inmensidá,
o fantasma que m'aterra
axudádeme a enterrar.
É mais grande que vos todos
e que todos pode mais...
C'un pé posto onde brilan os astros
e outro ond'a coba me fan.
Impracabre, burlón e sañudo,
diante de min sempre vai,
y amenaza perseguirme
hastr'a mesma eternidá.

Es la famosa *Negra Sombra*, ese canto al que se puso música de fúnebre acento y que no oímos cantar sin una secreta inquietud:

Cando penso que te fuche,
negra sombra que m'asombras,
ó pé dos meus cabezales
tornas facéndome mofa.
Cando maxino qu'és ida,
n-o mesmo sol te m'amostras,
y eres a estrela qur brila
y eres o vento que zoa.
Si cantan, és ti que cantas,
si choran, és ti que choras,
y és o marmurio d'o rio
y és a noite y és a aurora.
En todo estás e ti és todo,
pra min y en min mesma moras,
nin m'abandonarás nunca,
sombra que sempre m'asombras.

No son vanos, desde luego, los intentos de encontrar en Rosalía una metafísica, como se encuentra, sin duda alguna, en todo gran poeta. Su valor metafísico está en la posibilidad de interpretaciones diversas que ofrecen. Pero ésta reside, precisamente, en su singularidad, y la singularidad, la inconfundibilidad de Rosalía es una de las más acusadas y patentes.

Un resumen de *Xuicios críticos sobre Rosalía* publicó Salvador Lorenzana, en los 7 *Ensayos* de «Galaxia».

Eduardo Pondal

Inmediatamente después de Rosalía, por la importancia, si no por la fama, viene Eduardo Pondal, el «Bardo», el poeta de «la lira de hierro», cuyo ensueño se esfuerza en revivir lo mítico y lo heroico.

Eduardo Pondal y Abente nació, en 1835, en Ponteceso, en tierras de Bergantiños, y estudió medicina en Santiago. De estudiante frecuentó el Liceo de San Agustín, donde había tertulias literarias, y se reveló como poeta, con su íntimo amigo, Aurelio Aguirre, en una ocasión que se hizo célebre: el banquete de Conjo, del que hablan todos los historiadores de la literatura gallega. Fué un banquete organizado por los estudiantes liberales, en 1856, en homenaje «al tercer estado», en el que fraternizaron obreros y estudiantes. Los brindis de Aguirre y de Pondal tuvieron un sentido político muy avanzado. El de Pondal

Ya rompe nuestra aurora y centellea...

es citado siempre con admiración.

Pondal apenas ejerció su carrera. Se retiró pronto a su casa paterna, y allí vivió, con frecuentes viajes a Santiago y La Coruña, en donde concurría a la librería de Carré, llamada la *«cova céltica»*, en la que hacían tertulia Martínez Salazar, Murguía, Florencio Vaamonde, Martelo Paumán, Lugris y otros. Murguía tuvo una gran influencia sobre Pondal; ambos eran «racistas», y se apoyaban en el pasado céltico de Galicia.

La «saudade» de Pondal, poeta de la libertad, que ansiaba levantar a un pueblo, se orienta hacia un pasado que él imaginaba libre e independiente, y que su impulso lírico quiere reconquistar. La poesía de Pondal se propone renovar la historia. Como del pasado céltico no quedan más que vagos vestigios, y entonces se sabía mucho menos que ahora, Pondal se esfuerza en adivinarlo, guiándose por los poemas de Ossián, por algunas citas del *Leabhar Gabala* y por las investigaciones de Murguía, y crea un mito fragmentario, distante de la historia, indeterminado, alrededor de dos arquetipos: el Héroe y el Bardo. Pero de una gran belleza, de una fuerza de sugestión extraordinaria.

Pondal es «el Bardo»; pero como desconoce al bardo cortesano de la realidad histórica, aquel gran sedentario concibe al bardo tan sólo como poeta errante:

... pero o que é aos sonorosos
e vagabundos bardos,
como a todo o que trague
o seu tempo contado,
non intentés, non intentés detelos,
que son aves de paso.

y en otro lugar:

Que barba non cuidada,
que pálida color...
. . . . . .
¡Parece un pino leixado do vento,
parece botado do mar de Niños!

La obra de Pondal es breve. En el *Álbum de la Caridad* se publicó una poesía que se hizo célebre: *A campana d'Anllons*, quejas de un prisionero de Orán, que se ha creído imitación del *Romance del Cautivo*, de Góngora. En 1877 salió su primer libro, *Rumores de los pinos*, bilingüe, y, en 1886, *Queixumes dos pinos*. A su muerte, en 1917, dejó poesías inéditas y un poema incompleto, en octavas reales, *Os Eoas*, de inesperado simbolismo: los Hijos de la Aurora venciendo la oscuridad del Mar Tenebroso, descubren y conquistan la nueva tierra de América. No es fácil formular un juicio de este esbozo.

Queixumes dos pinos sigue siendo su obra fundamental. Pondal no conoce otro héroe «histórico» que Breogan, el progenitor, que recibe del *Leabhar Gabala*, a través de Murguía. Su «ética castrense» — como dice José Luis Varela — los necesita, y el poeta los encuentra personificando el paisaje: Rentar, Morpeguite, Toimil, Folgar Contemunde, se convierten en guerreros y heroínas; Pondal ama la sonoridad evocadora de estos nombres, y toma por célticos los que en realidad son germánicos: Roiriz, Gondomil, Gundariz... Y los pinos bergantiñáns son también

...gente de Breogan
en falange de ferro ben tecida
que s'apresta a loitar...

La lira de Pondal tiene acentos bravos, de poeta hosco y solitario:

Feros corvos de Xallas
que vagantes andás,
en demanda do lonxe,
sin hoxe nin mañán.
Quén poidera ser voso compañeiro
pol-a gandra longal.

mas también de una vaga «saudade» íntima:

¡Ou mazarico que cantas *non cantes mais, mazarico!*
tras do pinal do Marico, *Cal fero coitelo cortante e punxente*
non sei que me dá se t'ouzo *mesmo na alma te sinto.*

Es innegable que Pondal poseía el «don del verso». Tenía la intuición profunda del poder evocador de la palabra, del «nimbo» espiritual que la envuelve. Así, consigue efectos de verdadera emoción con simples enumeraciones de nombres de pueblos, de valles, de montes, de pinares, de gándaras esquivas. Así su vaga mitología, apenas indicada, opera sobre nuestra sensibilidad con una fuerza extraordinaria y no se olvida nunca. Pondal era un gran poeta, uno de los más eficaces que conocemos.

Sobre Pondal se ha escrito mucho en el que podemos llamar «segundo renacimiento gallego» desde 1918. Lo más importante, Ramón Otero Pedrayo, *Romantismo, saudade, sentimento da raza e da terra en Pastor Díaz, Rosalía de Castro e Pondal*, Santiago 1931. En los tiempos recientes, José Luis Varela, *El celtismo de Pendal*, E. U. C. Santiago MCML y *Cartas a Murguía*, cuadernos de Estudios Gallegos, XXV, 1953, y *Un capítulo del ossianismo español: Eduardo Pondal*, en estudios dedicados a Menéndez Pidal, Ricardo Carballo Calero, *Sete Poetas*.

Manuel Curros Enríquez

La fama de Curros es mucho mayor que la de Pondal, sobre todo en el gran público. Desde luego, su obra es más abundante, y, además, Curros era un poeta cívico, si Pondal fué, en el fondo, un poeta épico. Todavía más: Curros fué un poeta político. Pero verdadero poeta.

Nació en Celanova, en 1851. Parece que una educación demasiado rígida excitó la rebeldía de su temperamento. Muy joven huyó de su casa, con un hermano, y fué a dar a Londres, permaneciendo allí y en París algún tiempo. Después vivió en Madrid, dedicado al periodismo, y emprendió la carrera de Derecho, que no terminó. Se hizo notar como republicano exaltado y anticlerical, articulista combativo, hábil en el sarcasmo. Fué corresponsal de «El Imparcial» en la guerra del Norte, en 1871. De 1878 a 1883 fué empleado de Hacienda, en Orense, en donde publicó *Aires da miña terra* (1880), libro del que forma parte el celebrado poema *A Virxe do Cristal*, fundado en una tradición popular celanovense, pero que incluía otras poesías: *Mirando ô chao*, *A igrexa fría* y *Pelengrinos á Roma* que le valieron la excomunión y un proceso. La primera era una paráfrasis de *Le Bon Dieu*, de Beranger:

Dios non atopando, *cavilando sempre*
cousa en qu'entreterse, *en forxar cadeas,*
farto d'estar solo, *traballos e pestes...*

Absuelto, en apelación, por la Audiencia de La Coruña, Curros reincidió en la segunda edición de su libro (Madrid, 1881). Cesante en 1883, volvió a Madrid como periodista. De esta etapa es *O divino sainete* (Coruña, 1888), en que el poeta desahoga su resentimiento, en tercetos de fuerza:

Triadas, miñas triadas
que levades os tres fíos
d'as frechas envenenadas
miñas triadas valentes,
rachade os aires fungando
como fungan as serpentes:
ladrade, mordede, ride,
ond'haxa virtú, bicade;
ond'haxa vicio, feride!

En 1894 marchó Curros a La Habana, en donde fundó la revista «Tierra Gallega», y después fué redactor de «El Diario de la Marina». A principios de siglo volvió a Galicia, y recibió un homenaje, en La Coruña, en 1904. Regresó a Cuba, y falleció, en La Habana, en 1908, siendo sus restos trasladados a La Coruña, en donde se le tuvo un funeral católico, en abril de aquel año.

Todos están conformes en que las poesías castellanas de Curros (*El Padre Feijóo*, *El Maestre de Santiago*, poesías menores sueltas) son muy inferiores a las gallegas. En gallego es un poeta de alta calidad, que maneja con arte los más variados temas, metros y formas estróficas. Metros y estrofas son las de los poetas castellanos de su tiempo, diferentes de los empleados por Rosalía y Pondal. Como Añón — su «Virgilio» en *O divino sainete*, que pretende ser dantesco —, muestra preferencia por los metros excesivamente musicales y saltarines, por repeticiones y armonías imitativas:

...Racataplán, solamente,
racataplán, repetía...

En sus mismos versos políticos alcanza a veces elevados acentos, que compensan sus prosaísmos. Pero cultiva también la nota descriptiva y pintoresca *(Unha boda en Einibó, O gaitero da Penalta)* y la nota sentimental *(No xardín unha noite sentada)*... poesía que se popularizó extraordinariamente y hasta fué modificada por el pueblo: *Un adiós á Mariquiña:*

Coma ti vas pra lonxe
y-eu vou pra vello,
un adiós, Mariquiña,
mandarche quero.
Que a morte é o diaño
y-anda rondando as tellas
do meu tellado...

y la «saudade» de Galicia:

...o millor viño, o da adega,
a millor carne, a d'a alcatria,
a millor terra, a d'a patria,
a millor patria, a gallega.

En *A Virxe do Cristal*, el poeta conocido por sus desplantes a lo Carducci, se expresa como un poeta mariano:

Leutores, s'olvidando d'o mundo os traballiños
vos fordes de paseo de Vilanov'o val,
entrade respetosos, entrade caladiños,
na primos'ermida d'a Virxe do Cristal.
. . . . . .
De tristes agarimo, de probes esperanza,
d'os namorados guía, sostén do labrador,
canto de Dios quixere, tanto de Dios alcanza,
non hai quen lle non deba consolos e favor.

Las últimas biografías y estudios sobre Curros son las de Luis Carré Alvarellos (Buenos Aires, 1953) y Celso Emilio Ferreiro.

Un buen estudio de su métrica, el de José Luis López Cid.

Valentín Lamas Carvajal

En cuanto figura representativa, puede tenerse a Lamas Carvajal como el poeta de la aldea gallega. Nació, en Orense, en 1849; tuvo que abandonar los estudios de Medicina por haber quedado ciego, y vivió como periodista, en su ciudad natal, hasta su muerte, en 1906. Tuvo gran popularidad. Fué escritor satírico y combativo, en sus *Mostacillas*, en verso, del «Eco de Orense», que

dirigía; fué poeta subjetivo, puso en verso castellano leyendas de Galicia, como *La monja de San Payo* y *Las dos perpétuas:* fué uno de los maestros de la prosa gallega.

Pero su significación está en sus pinturas de la vida rural y su dramatismo; la describe con amor, con gracia y con amargura. La visión pesimista de la aldea se encuentra ya en Curros, por ejemplo, en el *Nouturnio*, pero en Lamas alcanza acentos desoladores, sobre todo en *A musa das aldeas:*

Alí todo é triste. No inverno as nevadas
en branco sudario convirten o chán,
y-os lobos famentos qu'oubean no monte
as longas veladas mais fúnebres fan...
As vacas muxindo, balando as ovellas,
os cás a ladraren son tristes tamén
y-o canto dos galos pol-a media noite
un deixo d'angustias insólitas ten,
Nas tardes d'outono, frotando nas brétemas
parés qu'unha fada fatídica vai,
pois faise a morriña mais fonda no esprito,
mais fondo o desterro da vida se fai.
Alí non pensedes achar agarimo
si apóstoles sodes d'algún ideal;
a inmobre rutina secou os celebros,
y-a común miseria xunguíunos ô mal.
Fozando co sacho na crosta de terra,
sin outros alentos qu'a superstición, etc.

Esta visión tan negra, que inspira *Catecismo d'o labrego,* escrito en prosa, no excluye, en otras ocasiones, cierto bucolismo y un humor picaresco y alegre. El regionalismo de Lamas Carvajal, tal como se expresa en la revista *O tio Marcos d'a Portela*, quiere ser, a un tiempo, progresista y «*enxebre*»:

Os mandamentos d'o Marcos,
fora da Eirexa, son seis:
facer a todos xusticia,
non casarse con ninguén,
falar o gallego enxebre,
cumprir c'o que n anda a ley,
loitar pol-o noso adianto
con antusiasmo e con fe,
vestir calzós e monteira
per omnia secula amén.

Los libros de Lamas Carvajal: *Espiñas, follas e frores* (Orense, 1871), *Desde la reja* (1878), *Saudades gallegas* (1889), *A musa das aldeas* (1890) son de las que más ediciones tuvieron en Galicia. Para la mayoría de los hombres de su tiempo, la poesía gallega era la de Curros y la de Carvajal, mientras Pondal y Rosalía eran mucho menos conocidos y aun apreciados fuera del mundo estrictamente literario.

Un estudio bio-bibliográfico sobre Valentín Lamas Carvajal, publicó, en Orense, José Fernández Gallego (1950). Sobre su poesía, Benito Varela Jácome, «Cuadernos de Estudios Gallegos», XII.

Los últimos del siglo

Especialmente en las dos últimas décadas del XIX, pululan en Galicia los poetas y menudean los libros, que publican la «Biblioteca Gallega» de Martínez Salazar, los impresores Soto Freire, Taxonera, Otero, etc. Son casi todos costumbristas o líricos, humoristas o rebeldes, sin que falten evocaciones históricas y cantos de reivindicación regionales. Sin establecer un orden preciso, debemos

citar a Benito Losada (*Soaces d'un vello*, 1886; *Contiños*, 1888), los filólogos Pérez Ballesteros (*Versos en dialecto gallego*, 1878; *Foguetes*, 1888) y Saco y Arce (*Poesías*, 1878); Martínez González (*Poemas*, 1883), Evaristo Martelo Paumán, marqués de Almeiras (*Os afillados do demo*, 1885; *Líricas gallegas*, 1894), Manuel Amor Meilán (*Treboadas*, 1884), Alberto García Ferreiro (*Volvoretas*, 1887; *Chorimas*, 1890; *Leenda de groria*, 1891; *Follas de papel*, 1892), el tratadista del regionalismo, Alfredo Brañas, autor de un *Himno gallego* y de un canto agrario: «*Ergue, labrego, — érguete e anda — com'en Irlanda, — com'en Irlanda*»...; Heraclio Pérez Llacer (*Cantares*, 1883; *O Fillo dos Tronos*, 1888), Jesús Rodríguez López (*Cousas das mulleres*, 1890; *Pasaxeiras*, 1898), Aureliano J. Pereira, uno de los más estimados de su época (*Cousas da aldea*, 1891); el más popular de los poetas festivos: Enrique Labarta Posse, *Bálsamo de Fierabrás*, 1889; *Sátira de costumbres gallegas*, 1893, y mucha obra dispersa en publicaciones periódicas); Barcia Caballero, (*Rimas*, 1891), Florencio Vaamonde Lores, (*Os Calaicos*, 1894; *Versión gallega de Anacreonte*, 1897); Núñez González (*Salayos*, 1895); Amador Montenegro Saavedra (*Epigramas*, 1891; *Muxenas*, 1896); Filomena Dato Muruais (*Follatos*, 1893; *Romances y cantares*, 1895)... Otros muchos dejaron poesías sueltas en los periódicos y revistas; alguno, como Castor Elices, se hizo célebre por dos únicas composiciones.

Muchos de éstos alcanzaron nuestro siglo y publicaron nuevas obras, sosteniendo las características de su época. Otros comenzaron entonces y desarrollaron su labor contemporáneamente a la gran transformación que se produjo alrededor de 1920. Los más notable son Eladio Rodríguez González, que publicó, en 1894, *Folerpas;* Manuel Lugrís Freire, *Soidades* (Habana, 1894), Aurelio Ribalta y Manuel Leiras Pulpeiro, que publicaron sus primeros versos en nuestro siglo.

Para todos estos poetas hay que acudir a las historias generales de la literatura gallega. Las dos últimas, las de Benito Varela Jácome y de Francisco Fernández del Riego, ambas de 1951.

El Teatro

Es éste un género que apenas logró desarrollo en Galicia. Son varias las causas que se le oponen: las principales, para las obras en lengua regional, la falta de actores; los escritores gallegos han de confiar sus producciones a grupos de aficionados, y resignarse a verlas representadas en funciones benéficas o de circunstancias; para las obras en castellano, la casi invencible dificultad de que los autores de provincias las vean aceptadas por las compañías de profesionales. Falta, además, en Galicia una tradición dramática propia. No es cosa de invocar la *Nise laureada* y la *Nise lastimosa*, de fray Jerónimo Bermúdez, ni *María Hernández la Gallega*, de cuyo efecto en nuestro país no sabemos nada, en realidad. La afición al teatro, existente ya en los siglos anteriores, la satisfacían compañías venidas de afuera, con repertorio castellano.

Algunos escritores de la época romántica: Salas y Quiroga, Antonio de San Martín, Antonio Camino, escribieron para el teatro; algunos, como José Puente y Brañas y B. Crespo y Borbón, abordaron temas gallegos: *María Pita*, del primero, y *Vale por cien gallegos el que logra despuntar*, del segundo. José Rúa Figueroa escribió un drama tremendo: *Fernán Pérez Churruchao y el Arzobispo Don Suero*, fundado en una leyenda compostelana sobre la venganza de un noble gallego, que asesinó a aquel arzobispo. Aun en el presente siglo, las compañías que venían a Santiago se aseguraban un lleno representando «Los Churruchaos»; los estudiantes lo tomaban a broma, y hacían repetir muchas veces la escena de la muerte del arzobispo, gritando: «¡Que lo mate otra vez!».

La primera obra en gallego que se estrenó fué, según parece, *A fonte do xuramento*, de Francisco María de la Iglesia, en 1882, en el Liceo Brigantino, de La Coruña, y luego *Unha revolta popular*, de Emilio Álvarez Giménez.

El más fecundo de nuestros escritores dramáticos fué Galo Salinas, de quien se enumeran cerca de veinte obras, entre ellas, los dramas *A torre de Peito Biur delo*, *Filla!*, *Carmela*, *Feromar*, y diversas comedias y obras variadas como *Copas e bastos*, *Alma gallega*, *O crime da silveira*, *Bodas de ouro*, *Os meus amores*, *Entre dous mundos*, *Contrabando e contrabanda*, etc., y casi otras tantas en castellano. Su esfuerzo es loable, pero el resultado es poco animador. Su entusiasmo lo llevó a emprender una campaña en pro del teatro gallego, a la que responde su *Memoria acerca de la dramática gallega* (La Coruña, 1896). Sus éxitos fueron varios premios obtenidos en certámenes.

Otros nombres del teatro gallego, que comenzaron su labor en el siglo XIX, Jesús Rodríguez López, Jesús San Luis Romero, Alfredo Nan de Allariz y Avelino Rodríguez Elías. De todos modos, el teatro, entre nosotros, se halla en una inferioridad manifiesta con respecto a los otros géneros, hasta que en nuestro siglo aparece, con súbita y sorprendente elevación, la obra dramática de Valle-Inclán, gallega por su espíritu y muchas veces por su tema.

LA PROSA EN GALICIA EN EL SIGLO XIX

por

BENITO VARELA JÁCOME

La característica primordial de la prosa de Galicia en el XIX es su orientación hacia el descubrimiento del país. Los escritores decimonónicos siguen, en su mayor parte, el esfuerzo de los historiadores del siglo XVIII para la investigación del pasado histórico. Pero, además, crean una conciencia gallega ante los diversos problemas económicos, políticos y culturales. Restauran y valorizan, con su esfuerzo juvenil, la cultura galaica.

La conciencia del Noroeste hispánico despierta con el influjo del romanticismo. Los hombres del «renacemento» gallego encuentran un nuevo sentido del vivir. Y sus estudios históricos y económicos cuajan en los dorados frutos del último tercio de la centuria.

Hay en esta época una indudable conexión de Galicia con el mundo, señalada por cinco manifestaciones significativas: la revalorización de la personalidad gallega, impulsada por el romanticismo; la creación de una historia crítica; la laboriosa aportación científica; el influjo del pensamiento europeo en nuestros juristas, economistas y sociólogos; la incorporación de las tendencias novelísticas del realismo y del naturalismo, llevadas a cabo por doña Emilia Pardo Bazán. Esta universalidad está representada particularmente por la honda dimensión lírica de Rosalía y Pondal, por el pensamiento de Ramón de La Sagra y Concepción Arenal, por las novelas de la autora de *Los Pazos de Ulloa*.

A partir de 1861 se inicia el resurgimiento de la poesía en gallego. Pero los historiadores, economistas, científicos y novelistas siguen empleando el castellano como medio de expresión, y sólo en los últimos años del siglo aparece la prosa narrativa en lengua vernácula, representada por Pérez Placer, Álvarez Novoa, López Ferreiro y Marcial Valladares. Murguía califica la prosa castellana de los escritores gallegos de «ondulante y armoniosa», y añade: «Nadie hasta ahora aventajó en este siglo a nuestros buenos prosistas, en la suavidad, blandura y natural movimiento de la frase» [1].

Las primeras manifestaciones literarias del siglo

El espíritu gallego que anima gran parte de la literatura del XIX, arranca del clima heroico de la guerra de la Independencia. Ya don Vicente Risco se refiere a esto y al papel del periodismo compostelano y herculino; por eso sólo me limitaré a destacar, que, además de la efervescencia política de los primeros años del siglo, hay una primera preocupación por las cosas del país, como un prenuncio de lo que será toda la centuria. Nos basta con citar tres ejemplos: El coruñés José Fernández Neira, que luchó heroicamente como guerrillero contra los franceses, escribe *Proezas de Galicia*, diálogo entre los labradores Chinto y Mingote en torno a multitud de hechos heroicos que hacen eterna, según el autor, «la gloria de mis caros compatriotas gallegos». El presbítero

Manuel Pardo de Andrade, fundador del primer periódico coruñés, resaltó el heroísmo de sus paisanos en una serie de artículos, recogidos por Martínez Salazar en dos volúmenes titulados *Los guerrilleros gallegos* [2]. Y el capitular de Orense, Juan Manuel Bedoya, biografiado por Otero Pedrayo [3], escribió la vida del famoso cardenal Quevedo y Quintano, la *Memoria del desagüe de la laguna Antela* y *Sinodales del obispado de Orense*.

El personaje más singular de la literatura gallega de comienzos de siglo es Pedro Bazán de Mendoza (1758-1835), catedrático de Historia del Derecho y censor de la universidad compostelana: se hizo afrancesado; al terminar la guerra de la Independencia fué expulsado del claustro, y cuentan que Bazán se vengó cabalgando en un asno adornado con las insignias doctorales. Además de varios opúsculos, emigrado en Francia tradujo en verso las tragedias *Esther* y *Británico*, el *Arte poética*, de Boileau, y *La Henriada*, de Voltaire.

Comienzo del renacimiento

En la década de 1840 a 1850 se opera una transformación completa en el espíritu gallego. Surge una preocupación por el pasado, por el presente, e, incluso, por el porvenir de Galicia. Una juventud estudiosa, que había crecido en el ambiente de las algaradas políticas, se forma en la universidad de Santiago y frecuenta los ateneos literarios. En las reuniones de la academia compostelana fermenta un movimiento ideológico, que influirá directamente en la preocupación por los temas literarios, filosóficos, históricos y económicos de los escritores de la primera generación romántica. La expresión de este movimiento ideológico es el periodismo santiagués [4].

Una generación de periodistas

El periodismo gallego, iniciado en el clima heroico de la guerra de la Independencia, entra en su madurez a partir de 1838. Los periódicos son entonces el portavoz de los conocimientos científicos, literarios y artísticos, pero además se ocupan de los intereses generales de Galicia. Por esta fecha aparece la primera publicación ilustrada, el «Semanario Instructivo», dedicado a temas agrícolas, científicos y artísticos y con admirables grabados del pintor Ramón Gil Rey, que tiene una acertada visión de lo pintoresco y domina la miniatura. En 1840 se publican también en Santiago la «Revista de Galicia» y «El Idólatra de Galicia». A éstos sigue, en 1842, «El Recreo Compostelano». Aparecen igualmente en Compostela «El Emancipador Gallego», «El Iris de Galicia», la «Situación de Galicia»... [5]. Y en todos ellos se forma una generación de escritores: Díaz de Robles, Domínguez Izquierdo, Faraldo, Turnes, Cociña, los hermanos Camino, Neira de Mosquera.

El ferrolano Domingo Díaz de Robles (1812-18) dirigió en Santiago el periódico literario sabatino «El Idólatra de Galicia», y dedicó una constante preocupación a los temas regionales en otras publicaciones. En 1853 aparecieron varias entregas de su *Colección biográfica de los tipos notables de Galicia*, semblanzas de Idacio, Cadaval, los Moscoso, Vicente Turnes, etc. Publicó también poesías en castellano.

El santiagués José Domingo Izquierdo, doctor en Derecho, colaboró en «El Recreo Compostelano», «La joven Galicia» y «El centinela de Galicia», logrando a veces buenas estampas costumbristas, como *La Lechera*. Se formó

igualmente en el periodismo compostelano Benito Amor Labrada, autor de una serie de artículos *Sobre foros y censos de Galicia.*

Más importante es la labor periodística de Vicente Turnes del Río. Turnes, nacido en Santiago en 1786, se doctoró en Leyes, quedó ciego a los 27 años, pero siguió cultivando la literatura. Aparte de su abundante labor poética, publicó en «El Eco de Santiago» una *Memoria histórica de los hombres y mujeres célebres de Galicia;* y en el periódico madrileño «La Esperanza» insertó un estudio sobre *Foros y subforos de Galicia.*

De formación compostelana es también el vivariense Vicente Manuel Cociña (1819-1854). Después de terminar sus estudios de Derecho, dirigió el periódico coruñés «El Centinela de Galicia», con Tiburcio Faraldo, y ambos editaron en Madrid «El Oriente». Publicó *Las leyes de España emancipada* y *Opúsculos filosóficos de la Historia del Derecho romano y español.* Se le atribuye la reseña histórica de los últimos acontecimientos de Galicia, sobre la sublevación de 1846 [6].

En los periódicos coruñeses colaboró asiduamente José Puente y Brañas, dramaturgo, poeta y autor de *Gloria y grandezas de Galicia,* semblanzas de Alfonso VII, Macías, Fonseca, Pita de Veiga, Bermúdez, los Nodales, Feijóo y Sarmiento.

En el periodismo pontevedrés se distinguieron el médico y poeta Fernández Anciles y el autor de la *Vida y viajes de los hermanos Nodal* y de las prosas humorísticas *El cojo* y *El cepo,* Miguel Angel Couto [7].

Antonio Neira de Mosquera

Una de las figuras gallegas más significativas de esta época es Antonio Neira de Mosquera, por la amplitud, el interés y la diversidad de su producción.

Neira de Mosquera nació en Santiago el 19 de marzo de 1823. Desde los dieciséis años escribe en las revistas compostelanas; es uno de los principales redactores del «Idólatra» y dirige «El Recreo Compostelano». A fines de 1843 interrumpe sus estudios de Jurisprudencia y se marcha a Madrid. En la Corte colabora en el «Semanario Pintoresco», «El Globo», «El Heraldo», «El Anfión». Después de vivir cinco años en el clima romántico madrileño, regresa de nuevo a Santiago, y termina la carrera de Derecho en 1850. Muere en La Coruña en julio de 1854.

Neira, articulista de costumbres y novelista

Neira de Mosquera cultivó todos los géneros literarios. Como costumbrista, merece un puesto destacado dentro del romanticismo español. En el «Recreo Compostelano» retrató una serie de tipos bien caracterizados: *El estudiante, El ciego, El mendigo, El peregrino.* Las costumbres regionales quedan reflejadas en *Las brujas de Cangas* y *La noche de San Juan.* En *El gaitero gallego* [8] se reflejan las reuniones aldeanas: las bodas, los magostos, las «fiadas» y «espigadas», las tradicionales fiestas patronales.

En Madrid, el escritor compostelano se pone en abierto contacto con las gentes de la Corte y su profunda observación se proyecta en humanas estampas de costumbres. Merecen citarse: *Lo que se puede ver desde una ventana interior de una casa de Madrid, La casa de Tócame Roque, Las seis latitudes del amor en Madrid* y *Personas que impiden el paso por las aceras* [9].

Destaca por su ambiente costumbrista y agudeza satírica la obra titulada *Las ferias de Madrid,* galería de oradores, ministros, poetas, diplomáticos y

cómicos. Entre los escritores enjuiciados en sus páginas figuran Quintana, Martínez de la Rosa, Juan Nicasio Gallego, Alcalá Galiano, Donoso Cortés, Madoz, Pastor Díaz, Campoamor y Carolina Coronado.

Muchos de los relatos de Neira tienen un marcado aire novelesco. Pero en este aspecto su obra importante es *La Marquesa de Camba y Rodeiro*, novela histórica, basada en el asesinato del arzobispo compostelano don Suero de Toledo. Los episodios, los procedimientos de los asesinos, la fecha del suceso no resisten una serena crítica, pero la trama responde a la tónica romántica y evoca con colorido el ambiente medieval. Como nota original, el autor introduce, en sustitución del asesino Fernán Pérez, una dama disfrazada de caballero, la marquesa de Camba, viuda, joven, hermosa, que da muerte al arzobispo, a las puertas de la basílica, como venganza por el maltrato que había recibido su esposo don Alonso Suárez de Deza en el castillo de La Rocha [10].

Sus monografías gallegas

La aportación más importante de Neira de Mosquera es la de sus monografías de tema gallego. Su labor investigadora nos hace recordar a los grandes eruditos gallegos del siglo XVIII, y desbroza el camino a los grandes investigadores de finales del siglo XIX.

Los ensayos de Neira se orientan hacia todos los horizontes de la cultura, pero hay una señalada preferencia por los temas regionales. La literatura y la historia de Galicia entra, gracias a su pluma, en las grandes revistas madrileñas. En el campo literario, sus monografías más logradas son: *Don Diego Cernadas de Castro*, *El Padre Feijóo* y *Don Alvaro Cadaval Valladores*. Aparte de los numerosos artículos breves, reflejo de su atracción de la Edad Media y de la sugestión tan romántica de las ruinas, divulga la historia y la arqueología de Galicia, en los siguientes estudios: *El Colegio de Humanidades de Monforte*, *La muralla de Lugo*, *Mosaico romano de Lugo*, *El puente de Lugo*, *El puente de Cesures*, *Caldas de Reyes*, *Caldas de Cuntis*, *La fábrica de Sargadelos*...

Pero, sobre todo, «penetró con sentido y exaltación romántica en la tradición compostelana» [11]. Su estudio de la historia santiaguesa se desarrolla en tres etapas: los pequeños artículos del «Recreo» y *El manual del viajero en la catedral de Santiago;* las *Monografías de Santiago*, y los trabajos publicados en el «Semanario Pintoresco».

En las páginas de las *Monografías* [12] estudia los orígenes de la ciudad, la organización de los caballeros cambiadores, el establecimiento de la Hermandad, la llegada de Carlos V para reunir cortes en el convento de San Francisco, la celebración de las fiestas del Apóstol, en 1508, los Martes del Espíritu Santo, en Fonseca. Narra los tristes amores de Almerico y Rosvinda, fundadora del convento de Conjo, la leyenda de Cotolay y la fundación de San Francisco de Asís. Habla del castillo de la Rocha, del tercero de los Fonsecas, de la creación de la academia compostelana.

La obra de carácter histórico de Neira de Mosquera marca una nueva etapa en los estudios sobre Galicia. Inicia un fecundo movimiento investigador sobre la ciudad jacobea. Su estilo tiene, a veces, una sorprendente modernidad. Es vivo, conciso, casi siempre de frases cortas y expresivas. Está en la parábola estética que enlaza al padre Feijóo con los escritores de finales de siglo. Influye en Murguía y la Pardo Bazán; influye incluso en la obra de Valle Inclán.

Los escritores de la revolución de 1846

El pronunciamiento de Miguel Solís y Cuetos, el 2 de abril de 1846, a pesar de su carácter de pronunciamiento puramente liberal, tiene una honda repercusión en toda Galicia. Los sucesos revolucionarios unen a una serie de escritores jóvenes que entonces estudian en la Universidad; Antolín Faraldo redacta el Manifiesto de la Junta Superior del Reino; Manuel Rúa Figueroa es nombrado alcalde del Ayuntamiento de Santiago; José Rúa Figueroa y Romero Ortiz son dos de los elementos más entusiastas. El pensamiento revolucionario influye en parte de su obra, pero el fracaso del pronunciamiento aleja de Galicia a los jóvenes escritores. Sólo queda el recuerdo vivo de los fusilamientos de Carral [13].

Estos escritores que intervinieron en la Junta Superior de Galicia se formaron en el periodismo compostelano.

José Rúa Figueroa (1820-1855) publicó, con Romero Ortiz, «Santiago y a ellos», y más tarde «El Porvenir», y en Madrid fundó, con Mendizábal, el periódico progresista «La Nación» y dirigió «La Gaceta de Madrid». En el «Semanario Pintoresco» publicó *Paso del Ulla en San Juan da Cova*, *Montefurado* y *La cascada de La Toja*. Es autor de varios tratados políticos, pero la obra que causó verdadero revuelo fué el drama histórico *Fernán Pérez Churruchao y el arzobispo don Suero* [14].

Su hermano, Ramón Rúa Figueroa, como ingeniero de minas, orientó sus trabajos hacia su especialidad en el ámbito nacional y colaboró con el famoso Eugenio Maffei. Pero escribió algunas monografías de tema gallego, como la *Noticia sobre la fábrica de cobrería y antigua casa de la moneda de Jubia* y *Mármoles de Galicia*.

El también compostelano Antonio Romero Ortiz (1822-18) realizó campañas periodísticas que le abrieron los mejores puestos políticos. Fué ministro de Gracia y Justicia y de Ultramar, pero también estuvo encarcelado y en el destierro. Sus obras más apreciables son: el discurso de recepción en la Academia de la Historia, sobre el *Justicia de Aragón* y *La Literatura portuguesa en el siglo XIX*.

La ideología de Antolín Faraldo

De todos los escritores de la época, Faraldo fué el de más resonancia posterior, debido, sobre todo, a la emotiva semblanza trazada por Murguía en *Los Precursores*.

Faraldo es el primero que siente la «tesis de una Galicia aparte, ente delimitado del marco total de las Españas» [15]. Descubre la personalidad gallega, su pasado heroico y cultural. Quiso rehacer una historia gallega, «enlazada — como él mismo dice — con la de España de la cual no podríamos separarla» [16]. Su tesis, prematura en su época, tiene el acierto, de buscar el porvenir «por los caminos de la economía y el florecimiento cultural».

Antolín Faraldo de Malvárez nació en Betanzos en 1823. Estudió Derecho en Santiago y desde los 18 años colabora en «El Idólatra», «El Recreo Compostelano» y «La situación de Galicia». En 1846 funda, con Romero Ortiz y Rúa Figueroa, «El Porvenir», y redacta «La Revolución», órgano de la Junta de Gobierno de Galicia. A su pluma se debe la proclama del 15 de abril de 1846. A consecuencia del fracaso del pronunciamiento de Solís, emigra a Portugal. Con la amnistía vuelve a España, pero vive fuera de Galicia y muere en Córdoba, en 1853.

El ideal de Faraldo queda expresado en sus artículos periodísticos sobre Galicia, en los que alaba las virtudes del pueblo libre, religioso y caballeresco

de la época antigua. Destacan entre sus trabajos: *Estudios de Galicia*, *Historia del cristianismo en Galicia*, *Escuela histórica* y *El cristianismo en su forma social*. En un artículo publicado en «El Recreo» se muestra entusiasta admirador de Chateaubriand, y a través de su ideología encontramos indudable coincidencia con el autor de *Atala*.

En *La libertad como pensamiento político y literario*, Faraldo llega a la conclusión de que «la política, las ciencias naturales y la literatura en todas sus formas encierra un principio de libertad que les da un carácter esencial y civilizador».

La Historia regional

El movimiento literario que se inicia en 1838 despierta una preocupación por los temas regionales. Surge una nómina de historiadores que estudian amorosamente el pasado de sus ciudades nativas, que investigan en los archivos, que contribuyen poderosamente a la formación de la conciencia gallega.

En el año 1838 se publica la primera *Historia de Galicia* de esta época. Su autor, Jose Verea y Aguiar, nacido en Santiago en 1775, estudió Leyes en la Universidad, opositó a la cátedra de Filosofía Moral, colaboró en los periódicos compostelanos de comienzos de siglo, defendiendo sus ideas constitucionales; ocupó varios cargos políticos y estuvo emigrado en Portugal. Murió en 1849.

La *Historia de Galicia*, de Verea y Aguiar, quedó impleta; sólo se publicó el primer tomo. Adolece de falta de método, pero se ajusta a la crítica histórica.

Estudia, sobre todo, esta Historia: los celtas, la cuestión de si los fenicios y cartagineses establecieron colonias en Galicia, la fundación de la Torre de Hércules. Trata seguidamente de la dominación romana y presenta a Augusto como verdadero conquistador de Galicia. Incluye al final una colección de inscripciones; señala las vías romanas que atravesaban la región, y añade un nomenclátor de todas las feligresías.

Verea y Aguiar también escribió sobre temas económicos. Publicó proyectos para establecer fábricas de papel en Galicia, sobre escuelas prácticas de agricultura, el Banco Provincial y la extinción de contribuciones; documentadas estadísticas sobre el valor de las producciones agrícolas, mineras y ganaderas.

El segundo intento importante de Historia de Galicia es el de Martínez Paadin, en 1849.

Leopoldo Martínez Paadin nació en Túy, el 21 de septiembre de 1823. Durante su época de estudiante de Derecho, en Santiago, dirigió el semanario «La Armonía» y «El Avisador Santiagués». Se traslada a la Corte, en donde establece la Academia de la Elocuencia Matritense. Muere en Madrid a los veintisiete años, en 1850.

De su *Historia política, religiosa y descriptiva de Galicia* sólo se publicaron el primer tomo y ochenta páginas del segundo [17]. Para Murguía, su autor «carecía de instinto histórico» y su libro le parecía pesado y falto de novedad. Pero Villaamil y Castro [18] afirma que esta obra constituye «el más feliz ensayo que se ha hecho para escribir la Historia de Galicia»; y aunque el plan no satisfaga mucho, la riqueza de datos y noticias «hacen de este libro una de las obras más importantes escritas acerca de nuestra región».

La mayor parte del primer tomo es un discurso histórico-descriptivo de Galicia: límites, geología, botánica, mineralogía, agricultura, administración judicial y religiosa, costumbres y tradiciones. Estudia después las épocas preromana y romana. Concluye con un apéndice sobre los castros y mámoas.

El escritor tudense publicó también un libro poético, *Suspiros del corazón*, lleno de melancolía y exaltación romántica.

Un equipo serio, metódico, más admirable por su esforzado autodidactismo, con todos los defectos de su tiempo, realiza una labor inapreciable de composición de las historias locales [19]. Cada ciudad tiene su cronista: Pontevedra, González Zúñiga; Vigo, Taboada Leal; La Coruña, Enrique de Vedia; Mondoñedo, Sanjurjo Pardo; Ferrol, Montero Aróstegui; Santiago, Peira de Mosquera.

Claudio González Zúñiga, nacido en Pontevedra en 1784, estudió Medicina en Madrid, y estuvo en contacto con la vida pública de su ciudad natal, como alcalde, gobernador y diputado, hasta su muerte, el 3 de noviembre de 1857.

La mayor parte de su obra está dedicada al estudio de la ciudad del Lérez: *Descripción económica de la provincia de Pontevedra*, *Descripción geográfica, estadística, económica e histórica de Pontevedra*, y la *Historia de Pontevedra*, que llega hasta la epidemia que sufrió la ciudad en 1833.

El vivariense Nicolás Taboada Leal (1798-1883) fué médico durante muchos años del Gremio del Mar, del puerto vigués, y escribió, en 1840, la *Descripción topográfico-histórica de la ciudad de Vigo* [20]. Además de los sucesos históricos, se recogen en esta obra la descripción de la ciudad y de su ría, las ocupaciones e industrias de los habitantes de la comarca, noticias biográficas sobre los hijos ilustres.

Taboada Leal, además de su obra de creación, *La tía Marizapalos* y *Cuentos maravillosos de magia*, publicó *Consideraciones sobre el lazareto de San Simón*, y la *Hidrología médica de Galicia*, que trata de las aguas minero-medicinales de Arteijo, Carballo, Los Angeles, Guitiriz, Incio, Orense, Molgas, Verín, Caldas, Cuntis, La Toja, Mondariz...

El vizcaíno Enrique de Vedia y Gossens aprovechó su cargo de gobernador civil de la provincia coruñesa para documentar su *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*. Para Villaamil [21] es ésta una de las historias mejor escritas sobre ciudades españolas. La primera parte trata del acontecer histórico; la segunda, de la industria, comercio, instrucción pública, topografía, edificios, paseos, división municipal.

En 1854 aparecieron los dos tomos de *Los obispos de Mondoñedo*, de Ramón Sanjurjo Pardo, que utiliza como fuentes el *Diccionario* de Madoz y el tomo xviii de la *España Sagrada*, y reproduce las constituciones sinodales mindonienses, anotadas y concordadas con la legislación civil.

Más interés documental tiene la *Historia y descripción de la ciudad y Departamento naval de El Ferrol* [22], de José Montero Aróstegui (1817-1882). Este escritor ferrolano, por su cargo de intendente del Cuerpo Administrativo de la Armada, pudo documentarse adecuadamente sobre la historia marinera de su ciudad natal, y escribió una obra completa e informativa.

Montero Aróstegui, después de hablar de la ciudad departamental, traza su historia, destacando los sucesos acaecidos bajo el dominio de los condes de Andrade y Lemos y el gobierno y administración de la Ciudad hasta mediados del siglo xix, sin olvidar su desarrollo económico, industrial y comercial. Hace la historia del Departamento naval. Describe minuciosamente los arsenales, la plaza, los lugares de defensa de la ría. Y dedica la última parte del libro al partido judicial, desde el punto de vista geográfico, histórico y estadístico.

Tiene mayor amplitud la obra del coruñés Antonio Cavanilles y Conti y del ferrolano José Ferrer de Couto. Ambos desde jóvenes pierden el contacto con Galicia, y su obra es una significativa aportación a la historiografía española.

La novela romántica en Galicia

En los escritores románticos hay una indudable preocupación erudita. Atraídos por los temas históricos y legendarios, por la sugestión de la lejana Edad Media, se afanan en documentarse en los viejos manuscritos, en las viejas crónicas, y recorren el país para recoger sus leyendas y conocer la topografía en donde localizan sus ficciones. Hacen así, en sus obras, un descubrimiento literario de España, lleno de notas pintorescas, de fantasía, pero no falto de autenticidad histórica y de realidad geográfica.

En este descubrimiento romántico de España no está ausente Galicia. Larra noveliza la vida legendaria de Macías el Enamorado, en *El doncel de don Enrique el Doliente*. Navarro Villoslada, que vivió unos años en Santiago, colaboró en el «Recreo Compostelano» y recorrió los monumentos de la comarca, refleja la brillante época compostelana de Gelmírez en *Doña Urraca de Castilla*. Enrique Gil y Carrasco, nacido, como el padre Sarmiento, en Villafranca del Bierzo, y considerado por Aubrey Bell como representante de la literatura romántica gallega, escribió en *El Señor de Bembibre*, la conmovedora historia de los amores de don Álvaro Yáñez, doña Beatriz Osorio y el Conde de Lemos.

Y no faltan los novelistas gallegos, movidos por esta misma preocupación de interpretar románticamente a su país. Contribuyeron a este descubrimiento Pastor Díaz, Neira de Mosquera y Benito Vicetto. Los tres abandonaron su rincón provinciano para asomarse a los medios literarios de otras ciudades españolas: colaboraron en los periódicos de la Corte; sufrieron la influencia de Chateaubriand y Walter Scott, los dos novelistas más difundidos en España en el primer tercio del siglo XIX, y de Víctor Hugo, que empezó a traducirse a partir de 1834 [23].

«De Villahermosa a la China», de Pastor Díaz

Aunque la personalidad literaria de Pastor Díaz se estudia en otra parte de este volumen, no podemos pasar aquí por alto su producción novelística. El escritor vivarience escribió, a los veintidós años, la novela corta *Una cita*, localizada en su pueblo natal, llena de notas autobiográficas y con una descripción del paisaje y del ambiente, «presagio de la novela realista y de costumbres» [24].

En 1845 se publicó la primera parte de la novela larga *De Villahermosa a la China*. Tres años más tarde el periódico «La Patria» insertó los primeros capítulos, y en 1858 la imprenta Rivadeneyra lanzó la primera edición completa.

La novela de Pastor Díaz comienza en un baile de máscaras, en el ambiente aristocrático del salón madrileño de Villahermosa. En la segunda parte el escenario se traslada al noroeste peninsular, al paisaje gallego del río Landrove. El autor aquí se mueve con más acierto. Describe con detalle el paisaje, las costumbres, el ambiente de los alrededores de su Vivero natal; resaltan las estampas de las romerías bulliciosas, amenizadas por el gaitero, y la piadosa y tradicional bendición del mar.

Y en estos dos ambientes se agitan las pasiones de los personajes: la vida reformada de Javier, con el recuerdo vivo de sus aventuras juveniles; el amor exaltado de Sofía; el amor sin esperanzas de Enrique; la penitencia, inquietada por el pasado, de Inés en el convento vivariense de Valdeflores...

A través de los capítulos de la novela descubrimos una serie de rasgos autobiográficos. La figura de Javier es una indudable personificación de Pastor Díaz [25]. Los personajes femeninos también tienen una correspondencia real. A través de los textos exhumados por Chao Espina [26] encontramos luminosas referencias a Juanita Ayala y sus encuentros en los bailes de máscaras, a la

amistad con Carolina Coronado, a las relaciones íntimas con Lola Gándara. Con esta Lola Gándara, que encuentra en Andalucía en 1848, ya se relacionaba en 1845, y puede ser muy bien la inspiradora de la Sofía de la novela.

La novela de Pastor Díaz es esencialmente amorosa, en la acción y en las descripciones. Su lenguaje está lleno de aciertos expresivos, sobre todo en la adjetivación. Gamallo Fierros[27] le llama «hipnotizador del adjetivo» ya que sabe ponerlo en trance y arrancarle los más bruñidos y pavonados reflejos». Y Juan Valera hace un juicio entusiasta de la novela, afirmando que «como libro de estilo creemos que en nuestra época tiene éste pocos rivales en prosa castellana». Y al hablar de los personajes dice: «apasionados y nerviosos viven en el mundo de la más triste manera, se vuelven a Dios con más o menos fervor, buscando consuelo, tratan de limpiarse las manchas del pecado por medio de la penitencia y, a no ser por el refugio del misticismo, se matarían o vivirían desesperados, no dejando a veces de estarlo, aún a pesar del mencionado refugio»[28].

En los últimos años se suscitó una animada polémica en torno a la influencia de la vida de Pastor Díaz y de su novela *De Villahermosa a la China*, en *El Escándalo* de Alarcón. El sugestivo tema fué iniciado por Dionisio Gamallo Fierros[29], impugnado por Martínez Kleiser[30] y discutido por Chao Espina[31]. Gamallo Fierros llega a la conclusión de que la confesión hecha por Pastor Díaz, en su lecho de muerte, a Pedro Antonio de Alarcón, y una serie de elementos novelescos de su libro autobiográfico *De Villahermosa a la China*, influyen en *El Escándalo*.

Otras obras en prosa de Pastor Díaz

Tiene también importancia, dentro del pensamiento español de la época romántica, la restante obra en prosa de Pastor Díaz. Escribió una serie de ensayos de carácter político y jurídico, como *Compendio histórico-crítico de la Jurisprudencia romana desde su principio hasta los tiempos de Justiniano*, *A la corte y a los partidos*, *Diccionario de política*, *Italia y Roma*, *Roma sin el Papa*, *Los problemas del socialismo*, *Memorias de una campaña periodística*, en la que reúne artículos y discursos, *Diez años de controversia parlamentaria* y una colección de artículos críticos y filosóficos titulados *Album literario*, entre los que se encuentran juicios sobre *El Zapatero y el Rey*, de Zorrilla; la novela *Sab*, de Gómez de Avellaneda, y los *Cantares gallegos*, de Rosalía de Castro. Entre sus semblanzas biográficas, agrupadas bajo el título de *Biografías y retratos*, merecen destacarse las de León, Duque de Rivas y Cabrera. Otero Pedrayo[32] lo compara, como biógrafo, con Maurois y Bellesort, por su técnica moderna, que capta el tema vital y la fisonomía del personaje.

Elías de Tejada[33] destaca en Pastor Díaz la determinación de lo histórico como regla social. Para el escritor vivariense la legitimidad de las instituciones se toma de la historia, no a la manera hegeliana, que desecha declarándola incompatible con las mentes nuestras, sino en cuanto son resultado de la conjunción de las fuerzas sociales y la sociedad es sujeto de la Historia. Su romanticismo no es el antihistórico grito roussoniano, sinó el decir propio de los hombres de la verdadera generación romántica. Esta puntualización del valor verdadero de lo histórico es rico en consecuencias y Tejada Spínola apunta la conclusión de Pastor Díaz de que la conservación en Europa de los principios del poder y de la obediencia se debe a la religión, y además el escritor gallego, en *Los problemas del socialismo*[34], señala «a la religión para fuente del sentimiento moral, que ha de ser regla salvadora de las sociedades modernas, procurando la armonía entre la propiedad y el trabajo, entre el capital y la ganancia, entre la producción y el consumo, entre la pobreza y la opulencia, entre las antinomias, en fin que trajo consigo la gran mutación del año 1789»[35].

Benito Vicetto

Benito Vicetto Pérez es el más fecundo representante de la novela romántica en Galicia. Nacido en El Ferrol, el 21 de mayo de 1824, ingresó en la Escuela de Guardiasmarinas, pero tuvo que abandonarla por falta de recursos. Después de unos años de vida dura, se traslada a Madrid y colabora en el «Semanario Pintoresco». Ingresa en el Cuerpo de Prisiones y desempeña su cargo en Sevilla, La Coruña, Badajoz, Ceuta y Granada. Al estallar la revolución de 1868, se halla cesante y Prim le encomienda la superintendencia de la Fábrica de Moneda de Jubia. Fué más tarde funcionario de Hacienda de la ciudad herculina. Afectado de una grave enfermedad, se retiró a su ciudad natal, en donde murió el 28 de mayo de 1878.

Producción novelística

Vicetto cultiva con facilidad todos los géneros narrativos. Publica una serie de tradiciones y leyendas en los periódicos de la época. Recoge los relatos apegados a los viejos castillos, a las ruinas cubiertas de hiedra y las hace pasar por el tamiz de su fantasía, para ofrecerlas al lector, en una mezcla de aventuras, amor y tragedia. Crea una Galicia medieval, caballeresca y turbulenta. Pero la falta de una serena orientación literaria y su irreflexión restan valor a sus narraciones. Él mismo dice en el prólogo a Xan Deza que «las reflexiones son las evaporaciones del talento, los enemigos mortales del escritor». Y esta falta de reflexión desequilibra precisamente el contenido de sus novelas, auténticamente románticas por su exaltación.

En 1842, cuando iba persiguiendo a un grupo de tropas pronunciadas, escribe en Sobrado de los Monjes su primera novela, *El Caballero de la Cruz verde*, llena de elementos románticos: torneos, intrigas amorosas, crímenes tremendos, evocación nocturna de las ruinas [36].

En 1851 se publica en Sevilla su novela más divulgada, *Los Hidalgos de Monforte* [37], ambientada en el último tercio del siglo XV. Reúne todos los matices coloristas de la época: cacerías, torneos, conspiraciones, batallas, intervención de personajes misteriosos, venganzas, escenas de tormento.

El conde de Lemos, Pardo de Cela y otros personajes de *Los Hidalgos de Monforte* son históricos, pero el novelista falsea los hechos; hace una interferencia de dos levantamientos del siglo XV, para idealizar la figura del mariscal. Ante la crítica queda descartado que la lucha contra los Reyes Católicos fuese emancipadora para Galicia, como pretende Vicetto. Pardo de Cela representa un sector de la nobleza gallega que se inclina a favor de doña Juana, más que como reconocimiento de una legitimidad dinástica, con el afán de medro personal [38]. En cambio, el novelista ferrolano lo presenta como representante y defensor del pueblo, de los hermandinos, como defensor del pueblo del que en realidad es un opresor [39].

La idea de esta novela surge un día de invierno en que Vicetto es detenido por un fuerte aguacero en las ventas de Narón; descubre una vieja poterna, la franquea y baja hasta un extenso salón abandonado en el que campea la leyenda «Deus fratesque Gallaicae», grito revolucionario que anima toda la narración. Además, el autor, para justificar sus deslices históricos, se sirve de un recurso muy socorrido desde Walter Scott: invoca la autoridad de un cronista monástico, el monje de San Vicente del Pino, Pedro González.

En *Los Hidalgos de Monforte* encontramos una visión del paisaje de la comarca del Cabe, con sus montes, sus caminos, sus valles sinuosos, verdes, regados por límpidos regatos; con una presencia de tranquilos campesinos que

atienden a sus trabajos y a sus ganados. Y esta es la realidad que se opone a la fantasía desmedida del novelista, en este poema heroico, que como dice Vicente Risco [40], «ten o ritmo violento e mozo d'unha cabalgada pol-o vale longal con meles de amores e terrores de sangue».

El padre Blanco García [41] critica duramente la novela de Vicetto, y parece apuntar que es «mediano discípulo de Fernández y González en lo que éste tiene de extremoso». Pero, en realidad, la popularidad del novelista sevillano es posterior a la publicación de *Los Hidalgos de Monforte*. Más bien hay una influencia de los folletinistas franceses traducidos a comienzos de siglo, del vizconde d'Arlincourt, de Alejandro Dumas, y utiliza recursos temáticos y técnicos de Walter Scott.

En 1855 publicó *Rojín Rojal o el paje de los cabellos de oro*. En 1861 aparecen los tres volúmenes de *El Lago de la Limia*, historia caballeresca ambientada en el siglo IX. Y en 1864 entresaca de *Los Reyes suevos de Galicia* un asunto sumamente dramático y le da forma novelesca con el título de *Xan Deza*. Pero, como siempre, sigue sirviéndose de fuentes dudosas. Él mismo confiesa que su espíritu soñador se deja arrastrar por crímenes de familia y venganzas y destrucciones, bases para una pintura de la Edad Media, convencional, fuerte y bárbara.

Otras novelas de Vicetto, en las que encontramos siempre una exaltación de Galicia, son *Víctor Basbén*, personificación del propio novelista, según Risco[42]; *El último Roade* [43], que en diez años alcanzó ocho ediciones; *El conde de Amaral*, y su segunda parte *La baronesa de Frije; Memorias del vizconde de Fontey; Cristina; Magdalena...* En todas estas novelas se descubre una preocupación de Vicetto por los temas sexuales, por pintar mujeres apasionadas. Es fácil descubrir en estas narraciones amorosas rasgos autobiográficos, particularmente en *El cazador de fantasmas* [44]. En esta novela está retratado de cuerpo entero, porque, como dice Fernández del Riego [45], «aquella es lo que había sido toda su vida: un cazador de fantasmas».

Su obra histórica

Vicetto dejó centenares de trabajos en las publicaciones periódicas; estrenó en 1845 la obra dramática *El arquero y el Rey;* publicó las poesías *Ecos del alma* y una serie de composiciones sueltas, de poco mérito. Pero además tenemos que estudiarlo como historiador. Aparte de breves artículos, publicó *Los reyes suevos de Galicia*, en 1860, y entre 1865 y 1873 aparecieron en El Ferrol los siete volúmenes de su *Historia de Galicia*. En esta obra campea, como en toda su producción, el espíritu exaltado del escritor ferrolano. Él mismo confiesa que la escribió luchando siempre «entre mi instinto y mi inteligencia; entre mi intuición y mi criterio; entre mi amor a Galicia y lo que Galicia ha sido rigurosamente».

Murguía afirma en *Los Precursores* [46]: «No conozco libro más triste ni que impresione más penosamente». Sin embargo, a pesar de las fábulas y tradiciones que acoge sin crítica, aporta también gran número de noticias y documentos dispersos en multitud de obras e incluye monografías poco conocidas, como la *Relación de las casas y linajes de Galicia*, de Vasco de Aponte, y las *Casitérides*, de Cornide.

Las novelas de Rosalía de Castro

En este mismo volumen, Vicente Risco estudia la obra poética rosaliana, pero la autora de *Follas novas* nos dejó también significativas obras en prosa:

el cuadro de costumbres *El domingo de Ramos*, *El cadiceño*, lograda pintura del gallego que regresa de Andalucía con un forzado acento andaluz; artículos periodísticos y cinco novelas.

La producción novelística de Rosalía se encuadra entre los años 1859 y 1881. Su primera novela, *La hija del mar* [47], está localizada en Muxía y refleja en sus páginas algunas escenas marineras y las borrascas de Finisterre. Relata la historia romántica de una niña recogida por unos pescadores que, sometida, con su madre adoptiva, al pirata Alberto, hombre de turbias pasiones, termina perdiendo la razón.

En 1867 publica *Flavio*, titulado por Rosalía ensayo de novela, pero corresponde por su contextura al género y tiene una amplitud de visión humana en la frase que comienza: «La verdera patria del hombre es el mundo entero». Flavio es un personaje extraño, romántico, que en su choque con la realidad del mundo, experimenta reacciones exaltadas. Víctima de los celos y de la inexperiencia, cae en el vicio. Frente al temperamento apasionado de Flavio, está el carácter calculador de Ricardo. Frente a la frialdad e indiferencia de Mara, está la impresionable Rosa, que muere trágicamente, víctima de su apasionamiento.

Los parlamentos resultan largos, a veces; pero la novela tiene aciertos en el análisis de las pasiones y encontramos en sus páginas, como un precedente a Valle Inclán, ese misterio impalpable de los salones solitarios en la noche, con las ventanas batidas por el viento, los cortinones que se mueven, el madederámen que gime y el miedo ante la penumbra de las estancias y el más allá.

Ruinas, ambientada en Padrón, es otra novela de Rosalía, considerada por García Martí como semifilosófica; en sus páginas hay una tendencia a evadirse del mundo de la realidad, de paso al mundo de la fantasía. Cotarelo Valledor [48] ha dicho de esta obra que es la «historia triste de tiempos pasados, correspondiente al primer tercio del último siglo, en que describe la tragedia de tres infortunios endulzados por la resignación y por la graciosa amenidad del relato. Estos personajes principales son tres tipos, tres verdaderas ruinas de la hermosura, de la hidalguía y de la hacienda: doña Isabel, Montenegro y don Braulio forman tres caracteres muy artísticos, diversos y bien descritos, sostenidos hasta el fin, que hablan y se producen según a su condición corresponde». La fábula es sencilla y muy natural; en la primera parte la acción es de «tiempo lento», pero al final adquiere rapidez y finaliza bruscamente.

Dentro de la línea romántica está también *El primer loco*, mezcla de leyenda y de exaltación imaginativa. La autora, como confiesa uno de sus personajes, fluctúa entre lo real y lo imaginativo.

La mejor novela de Rosalía es *El caballero de las botas azules*, publicada en 1867. El personaje central, el duque de la Gloria, va y viene por las páginas de la novela levantando la pasión amorosa en los corazones femeninos. Pero, más que un Don Juan, es una especie de Don Quijote decimonónico, con pretensiones de reforma social de las clases elevadas. Al lado de los elementos fantásticos ensoñados por la escritora, hay un hondo simbolismo, una visión real de las costumbres de las clases sociales del Madrid de la época.

Otros intentos de novela romántica

Además de la significativa obra de Neira de Mosquera, *La Marquesa de Camba y Rodeiro*, a la que ya nos referimos, hay otros intentos de novela romántica entre 1845 y 1860.

El poeta coruñés Jacinto de Salas y Quiroga, fundador del semanario romántico «No me olvides», publicó en 1847 la novela *Los habitantes de la Luna* y al año siguiente el relato social y costumbrista *El día del siglo*. María Cam-

bronero escribe varias novelas cortas. Antonio Camino publica *Isaura o la venganza de una mujer*. La orensana Eduarda Feijóo de Mendoza cultivó la novela histórica en *La conquista de Madrid*, *Doña Isabel de Castilla*, *Doña Blanca de Lanuza*, etc.

Más importancia tiene la escritora coruñesa Felicia Auber Noya (1825-1897), que cultiva preferentemente la novela en *Mauricio*, *Una falta*, *Úrsula*, *Una venganza*, *Los dos castillos*.

También está dentro de la tónica y de la temática romántica parte de la fecunda producción de Antonio de San Martín.

El coruñés Antonio de San Martín (1841-97) publicó numerosas novelas. Fué, como dice Cejador, «el más fecundo y el peor de los novelistas por entregas». Comienza su producción en 1858, y superó los 250 títulos, algunos ambientados en la Edad Media, como *La edad de hierro*, *Horrores del feudalismo*, *Amante y verdugo*, *Memorias de un verdugo feudal*... También pretende reflejar las costumbres contemporáneas de la Corte en *Una mujer de historia*. San Martín fué también mediano poeta y dramaturgo.

Están igualmente dentro de la tónica romántica las novelas del ferrolano José López de la Vega, principalmente *La torre del crimen* y *La flor del valle*, historia de exaltación amorosa ambientada en la comarca de Tuy. El doctor López de la Vega, como él se hacía llamar, escribió obras de tema médico, libros de poesía y estudios sobre su tierra, como *Galicia ante el mundo civilizado*, *Intereses morales y materiales de Galicia* y *Filigranas de Galicia*.

Aportación de Galicia a la investigación decimonónica

La investigación gallega iniciada brillantemente en la década 1840-1850, llega a su madurez en la segunda mitad del siglo. Numerosos escritores destacan en las variadas disciplinas científicas. Juristas, economistas, botánicos, médicos, historiadores, arqueólogos y críticos literarios, aportan sus monografías, llenas de saber y vitalidad, desde el comienzo del renacimiento hasta 1900.

Predomina el estudio del pasado y el presente de Galicia, pero no faltan las fuertes personalidades gallegas de resonancia universal. Son un buen ejemplo Casiano del Prado, y, sobre todo, La Sagra y Concepción Arenal.

Casiano del Prado y Vallo fué el iniciador de los estudios de Geología y Prehistoria en España y el mejor técnico de minas de su tiempo. Nació en Santiago en 1797; estudió Matemáticas y Ciencias Naturales en su ciudad natal, fué encarcelado por sus ideas liberales; se trasladó a Madrid para continuar los estudios de Arquitectura, pero otro gallego, don Jacobo María Parga, decidió su vocación por la minería; fué director de varios distritos mineros y realizó importantes investigaciones hasta su muerte, en el año 1868. Trazó los mapas geológicos de varias provincias, dejó memorias de sus viajes y excursiones y publicó monografías elogiadas por los científicos extranjeros [49].

Resonancia europea de la obra de La Sagra

En la primera mitad del siglo adquirió también prestigio de verdadera celebridad europea Ramón de la Sagra. Sus trabajos económicos, sociológicos, penitenciarios y naturalistas gozaron de gran difusión en Europa y América, y aun hoy los tratadistas vuelven a ellos.

Nació La Sagra en La Coruña, el 8 de abril de 1798. Su vocación científica surgió en Santiago, en donde estudió los primeros cursos de la carrera de Cien-

cias. Sus viajes son la mejor fuente para sus trabajos. En 1823 se encarga en La Habana de la dirección del Jardín Botánico y estudia la flora de la isla. En Nueva York estudia las instituciones sociales, la educación y penitenciarías, base de su obra *Cinco meses en los Estados Unidos de Norteamérica*, publicada en París en 1836.

Al regresar a Europa se establece en la capital francesa, en donde redacta sus mejores monografías. Y en 1837 el Instituto Real de Francia le nombra correspondiente. Hace viajes por distintos países europeos, que le ponen en contacto con los mejores pensadores contemporáneos. No perdió, sin embargo, el contacto con España; colaboró asiduamente en las revistas madrileñas y fué varias veces diputado a Cortes, a partir de 1856, representando a La Coruña. Murió en Neufchatel en 1871.

La producción de La Sagra es fecunda y variada. Publicó trabajos botánicos referentes, principalmente, a la isla de Cuba. Escribió noticiosos libros de viajes. Dedicó especial atención a la cuestión penitenciaria, inspirándose en una realidad observada directamente, como hará unos años más tarde Concepción Arenal. Son importantes en este aspecto: su correspondenica penitenciaria, el *Arte carcelario*, un discurso pronunciado en 1840 sobre el sistema carcelario y correccional en España y el luminoso informe presentado en el Congreso de Bruselas. Se ocupa también repetidas veces de los problemas del vicio, del problema del mal y sus remedios. En este aspecto es un verdadero ideólogo de 1850, como lo juzga Azorín [50], con la asimilación de las ideas filosóficas francesas y alemanas.

Otro aspecto de la obra de La Sagra es el económico y social. A través de la documentada monografía de don Manuel Casás [51] podemos seguir la sucesión de sus monografías: *Lecciones de Economía social*, *Economía social*, *Banco del pueblo*, *Sobre las condiciones del orden y de la organización de las reformas políticas y sociales*, etc., además de varios opúsculos en francés.

El geógrafo Fontán

La mejor aportación a los estudios geográficos de Galicia es la de Fontán. Domingo Fontán Rodríguez nació en Portas (Caldas de Reyes), el 17 de abril de 1788. Estudió Teología y Filosofía en la universidad compostelana. Fué sucesivamente profesor de Lógica y Metafísica, Física experimental y Matemáticas, en la universidad. Desempeñó más tarde la dirección del Observatorio Astronómico de Madrid y de la Escuela de Ingenieros Geógrafos. Murió en Cuntis el 24 de octubre de 1868.

Fontán dedicó veinte años de ardua labor al trazado de la *Carta geométrica de Galicia*, publicada en 1845. Para ello «ascendió — como dice Otero Pedrayo [52] — a todos los castros, cumbres y ermitas; estuvo en todas las parroquias; sometió a cálculo y medida una multiplicidad de horizontes».

La escuela médica compostelana

De la primera mitad del siglo arranca también la laboriosa Escuela Médica Compostelana, de gran importancia por su aportación científica. Su fundador, José Varela de Montes (1796-1868), catedrático y decano de la Facultad de Medicina, fué miembro de varias asociaciones científicas extranjeras y sus publicaciones trascendieron por Europa. La tendencia filosófica entra en sus mejores obras, el notable *Ensayo de Antropología* y *Distinción entre la verdadera y falsa experiencia en Medicina*.

La labor de Varela de Montes fué continuada en la segunda mitad del XIX por otros dos médicos escritores: el pontevedrés Luis Rodríguez Seoane (1836-1902), catedrático de Terapéutica y autor de monografías médicas, de estudios económicos, como *Las causas de la emigración en Galicia*, numerosos artículos periodísticos y poesías en castellano y en gallego. Y el catedrático de Anatomía, Francisco Romero Blanco, natural de San Pedro de Tállara (Noya), autor de obras de gran difusión, como *La Medicina comparada como ciencia y como arte* y *La ley de transacción orgánica*. Y Timoteo Sanchez Freire, que dejó pocas publicaciones, pero formó una generación de buenos médicos.

También puede hablarse de una Escuela botánica Compostelana, estudiada por el doctor Bellot [53], iniciada a comienzos de siglo por el abate francés Pourret y representada por los santiagueses Miguel Colmeiro y Antonio Casares y el catalán José Planellas.

Miguel Colmeiro Penido, hermano del economista Manuel Colmeiro, fué catedrático de las universidades de Barcelona y Sevilla, Decano de la Facultad de Ciencias y Rector de la universidad de Madrid, escribió, entre otras obras, *La Botánica y los botánicos de la península hispano-lusitana*, y en los períodos de vacaciones pasados en su tierra natal recogió datos de más de quinientas plantas para el libro titulado *Recuerdos botánicos de Galicia*.

Tienen también importancia las obras del naturalista ferrolano Víctor López Seoane (1834-1900), algunas traducidas al inglés y al francés, *La fauna mastológica de Galicia*, *Reseña de la historia natural de Galicia*, incluída en la *Historia*, de Murguía, *Reptiles y anfibios de Galicia* y *Notas para la fauna gallega*.

Concepción Arenal

La obra jurídica que más trascendió fuera de España en el siglo XIX fué la de Concepción Arenal. Su pensamiento tiene un indudable relieve universal. Y los tratadistas extranjeros de hoy aprecian en su justo valor la aportación de la escritora ferrolana a la ciencia penitenciaria y al Derecho Penal, y el interés psicológico, político, social y económico de sus monografías.

Concepción Arenal nació en Ferrol, el 30 de enero de 1820. Huérfana de padre a los nueve años, durante su estancia en Madrid lee afanosamente, sin una orientación determinada; completa su formación autodidacta aprendiendo el inglés, el francés, el italiano. Al casarse, en 1847, con don Fernando García Carrasco, colaborador de «La Iberia», entra en contacto directo con los medios intelectuales. A partir del fallecimiento de su esposo, acaecido en 1855, practica una intensa vida de caridad; organiza y anima diversas sociedades de beneficencia, y comienza la composición de sus mejores obras. Durante la guerra carlista presta sus servicios unos meses en un hospital de campaña; y en 1864 es nombrada visitadora general de prisiones de mujeres. Estas dos experiencias influirán directamente en su labor literaria. Los últimos años de su vida se retira a una quinta cercana a Vigo, en donde muere, el 4 de febrero de 1893.

Significación de su obra

Las primeras publicaciones de Concepción Arenal son de carácter puramente literario. Hizo un ensayo de novela con el título *Historia de un corazón*. En 1851 escribió las *Fábulas en verso;* compuso también las poesías *Plegaria a la Virgen*, *Oda a la abolición de la esclavitud* y *Paráfrasis de la Salve*, que musicó el maestro Monasterio. Cultivó el género dramático en la zarzuela *Los hijos de Pelayo* y los dramas *Un poeta* y *La medalla de oro*.

Pero poco valor tiene su obra de creación, si la comparamos con sus estudios sociológicos y penitenciarios, que alcanzaron repercusión universal. Como resultado de su larga experiencia entre los necesitados y los enfermos, escribió hacia 1860 el pequeño tratado *El visitador del pobre*. La Academia de Ciencias Morales y Políticas galardona en 1861 su monografía *La Beneficencia, la filantropía y la caridad*. De 1862 es la primera redacción de *La igualdad social y política*. Y la cuestión social sigue siendo una constante preocupación en estudios sucesivos. Los artículos publicados en «La Voz de la Caridad», bajo el título *La cuestión social*, son un buen ejemplo. Su amor a los desheredados queda tratado valientemente en *Cartas a un obrero* y *Cartas a un señor* [54]. Veinte años antes de que el profesor de Estrasburgo, Ziegler, publicase *La cuestión social es una cuestión moral*, la escritora ferrolana sostiene esta tesis, busca una solución religiosa al problema, examina los sistemas propuestos para remediar la miseria popular y afirma que del empleo de la fuerza por el obrero no puede salir la solución del problema. Por otra parte, con vigor de expresión y energía de polemista, analiza el proceso de la clase rica y le recuerda sus deberes, en las *Cartas a un señor*.

Parte de las ideas sociales de Concepción Arenal están expuestas en los dos volúmenes de *El pauperismo* [55]. Analiza en esta obra las condiciones filosóficas, económicas y jurídicas del problema; censura, antes que las encíclicas de León XIII, la injusticia de los salarios insuficientes; trata de la miseria intelectual y de la miseria económica y moral, combatiendo el egoísmo estéril y malsano de las clases superiores.

La escritora ferrolana, basándose en la realidad española de la época, estudia en varios libros el problema de la instrucción en los distintos medios sociales. La intensificación y difusión de la cultura es uno de los factores del problema social, y en su informe presentado al Congreso hispano-portugués americano, en 1892, estudia ampliamente las relaciones de la valorización económica y moral del proletariado y destaca los peligros de una falsa o deficiente instrucción del obrero. En 1878, la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas había premiado su monografía *La instrucción del pueblo*. Y en el Congreso Pedagógico de 1892 presenta *La educación de la mujer*. La dignificación de la mujer es tema también de los ensayos *La mujer del porvenir*, *La mujer de su casa* e *Informe sobre la condición social de la mujer española*.

Las ideas penitenciarias y penales de Concepción Arenal están expuestas en varios libros. Ella conocía de cerca el problema de las cárceles españolas y lo enfoca en *El visitador del preso*, en los dos volúmenes de *Estudios penitenciarios* y en una serie de informes presentados a diversos congresos. Se relaciona también con este tema las *Cartas a los delincuentes*, escritas en 1865, con el propósito de explicar a los criminales las leyes por que fueron condenados, porque, «en general, sufren la pena impuesta por una ley, cuya letra, cuyo espíritu y cuya moralidad desconocen». La última de estas 35 cartas está dedicada *A los inocentes;* la mano de la escritora tiembla al escribirla y toda ella está llena de profunda emoción.

Tienen igualmente importancia *El reo, el pueblo y el verdugo*, el *Ensayo sobre el derecho de gracia*, *Ensayo sobre el derecho de gentes* y *Cuadros de la guerra*.

Las ideas de Concepción Arenal

Concepción Arenal juega un papel relevante en la historia del pensamiento europeo. Uno de los problemas que más le preocupan es el equilibrio social. Su hondo sentido de lo social se revela al hablar de las causas individuales, ideológicas, económicas y de medio, de la miseria; al considerar los abusos de

Concepción Arenal

La Puerta Santa, o de los Perdones, en la catedral de Santiago de Compostela, presidida por la estatua del Apóstol.

la riqueza y de una equitativa distribución, al recomendar prudentes limitaciones a la herencia y al derecho a testar; al fijar normas políticas que atenúen los desniveles sociales [56].

Frente al espectáculo de la miseria, son muchos los caminos que se abren a una buena política social y humana en las obras de la escritora ferrolana, algunos verdaderos anticipos de lo que consideran los legisladores conquistas de nuestro tiempo. Una postura audaz para el ambiente en que escribe es, por ejemplo, la afirmación de que «todo el que trabaja por su mano la tierra, tendrá derecho a comprarla por su justo valor».

Para Vaillant [57], la intención generatriz de la obra de Arenal es la caridad, una caridad espontánea, plena de espíritu evangélico, hacia los que sufren, los que ignoran, los que cometen el mal. A este amor hacia la humanidad entera va unido su lucha contra el dolor, físico o moral. Ningún autor de su época estudió mejor las condiciones sociales y económicas que engendran el dolor, ni propuso remedios más eficaces para calmarlo. Para ella, el dolor es una fuente de virtud para sus víctimas, pero si la indiferencia o la dureza de corazón le niegan este papel sublime, pierde su utilidad para el bien; se puede tornar en una fuente de depravación y de vicio.

Otra preocupación ardiente de la autora del *Pauperismo* es la de la ignorancia. La ignorancia para ella es una monstruosidad. La crisis intelectual afecta directamente a la solución de los problemas sociales. Ya hicimos antes referencia a los ensayos sobre este tema, pero dentro de su pedagogía social merecen destacarse sus libros en torno a la mujer: *La educación de la mujer*, *La mujer del porvenir*. *La mujer de su casa*... son aleccionadoras, principalmente las conclusiones de *La mujer del porvenir:* los derechos y la capacidad de la mujer; la inteligencia de la mujer puede cultivarse con ventaja como la del hombre. La mujer puede ejercer todas las profesiones. La mujer educada será más dulce, más benévola. No hay incompatibilidad entre la inteligencia y los quehaceres domésticos... Y todo esto lo suscribe la autora, pensando en la España de su época, pensando en que la mujer viva en armonía con las condiciones sociales de otros países.

El mejorar la condición de la mujer española fué también una constante preocupación de la Pardo Bazán, autora de *Los pazos de Ulloa*, indudablemente influida por Concepción Arenal, sobre todo en la pintura que hace de Feita, en las *Memorias de un hombre de acción*.

La influencia de la escritora ferrolana en la autora de *Los pazos de Ulloa* se da en una serie de aspectos, pero la encontramos principalmente en *La piedra angular*. Entre *El reo, el pueblo y el verdugo* y la concepción del Juan Rojo pardobazaniano hay una serie de seguras coincidencias que ya estudió Baldomero Cores.

Concepción Arenal hereda del siglo XVIII su preocupación social, su fe en el progreso y en la ciencia, su catolicismo social. Conoce la obra de filósofos y economistas; cita a Leibnitz y Montesquieu, rebate a Adam Smith. Pero en su visión sintética de los problemas, en sus ideas sobre la instrucción pública, influye sobre todo Jovellanos. En cambio, el entusiasmo vibrante de la Arenal no tiene relación con el lirismo romántico. Su espíritu positivo, su genio organizador es, como dice Vaillant [58], contrario a la contemplación de lo irreal, de lo fantástico. Encontramos, sin embargo, una serie de coincidencias con Mme. de Stäel, un paralelismo de opiniones entre *El visitador del pobre* y el *Discours sur l'influence des passions*. En las ideas sobre el papel de la religión en la sociedad, sobre su humanitarismo y sobre el punto de vista pedagógico influye notablemente Guizot.

De los autores españoles, es un indudable antecedente de la obra de la escritora ferrolana el notable economista y sociólogo gallego Ramón de la Sagra.

Pero además, en todas estas influencias, pesa la realidad de la España de la época, los fenómenos sociales y penitenciarios que ella observa directamente en nuestro país.

En el estilo de Concepción Arenal se equilibran íntimamente la inspiración, la intención doctrinal y la forma de expresión. En su obra, a la variedad de argumentación corresponde la variedad de la expresión literaria. Pasa de lo general a lo particular o de lo particular a lo general, del proceso inductivo al proceso deductivo, según convenga para el asunto tratado.

En resumen, la escritora ferrolana está en la línea de los grandes ensayistas gallegos. Vitaliza el ensayo al tratar los temas fundamentales de su tiempo, con calidad literaria, científica y profundamente humana» [59].

Los estudios sobre la lengua

Juegan un papel preponderante en el renacimiento de la poesía gallega los estudios sobre la lengua, que menudean a partir de 1863. En esta fecha se publica el primer *Diccionario gallego-castellano*, del presbítero Francisco Javier Rodríguez. Un año más tarde publica Francisco Miras el primer compendio de *Gramática gallega*. Juan Cuveiro Piñol escribe, en 1868, *El habla gallega*, y unos años más tarde el *Diccionario gallego-castellano*.

Más importante es la aportación de Saco y Arce y de Valladares. El poeta Antonio Saco y Arce, ya estudiado por Risco, publica en 1868, en Lugo, su notable *Gramática gallega*, aún hoy aprovechable. Y Marcial Valladares su importante *Diccionario gallego-castellano*, en 1874, el más buscado hoy por su valor lingüístico.

Todos estos trabajos, que hoy habría que someter a una revisión, ejercen una indudable influencia en el resurgir poético gallego y en el comienzo de las narraciones en prosa vernácula, ya que dotan a la lengua de un ritmo de indispensable flexibilidad.

Periodistas y críticos literarios

Casi todos los escritores de la segunda mitad del XIX publicaron parte de sus trabajos en la prensa e impulsaron empresas periodísticas. Tenemos admirables ejemplos en Murguía, Martínez Salazar y López Ferreiro. Algunos, como Vesteiro Torres, dejaron su carrera eclesiástica para buscar el éxito en los periódicos madrileños. Teodosio Vesteiro Torres vivió en Madrid desde 1871, hasta su suicidio, en 1876; fundó la sociedad «Galicia Literaria» [60], y además de un tomo de poesías, escribió la *Galería de gallegos ilustres*, semblanzas de poetas, guerreros, marinos, diplomáticos y artistas [61].

En el periodismo se formó también el compostelano Félix Moreno Astray, presbítero que se hizo protestante, autor de los curiosos libros *Santiago pintoresco* y *El viajero en la ciudad de Santiago*, hoy muy buscados.

Otro santiagués, Alfredo Vicenti (1854-1916), triunfó en el periodismo madrileño, dirigiendo «El Liberal» durante nueve años, y escribió interesantes trabajos en prosa, algunos referentes a Galicia, como *Orillas del Ulla*, *La provincia de Pontevedra* y *Relaciones mercantiles y espirituales de Galicia en Europa*.

El periodismo, preocupado por los problemas de la tierra, tuvo también una prolongación en las colonias gallegas de América, principalmente en Cuba. En La Habana fundó Waldo Álvarez Insúa, en 1878, «El Eco de Galicia», portavoz admirable de los problemas gallegos, hasta 1902. Alvarez Insúa, aparte de su activa labor periodística, publicó obras jurídicas, críticas y novelescas.

Podemos citar: *Alma nueva*, *El milagro*, *Deseada*, *Vida truncada*. A Galicia se refiere especialmente en *Aires da miña terra*, *Ecos de mi patria* y *Galicia contemporánea*.

En Cuba lleva también a cabo su labor literaria el ferrolano José Novo y García, que en el volumen *Por Galicia*, publicado por Martínez Salazar, nos ofrece visiones regionales y estudios sobre Prisciliano, Añón, Alberto Camino, Rosalía, Sofía Casanova, Manuel Colmeiro, Vesteiro Torres...

Otro aspecto de la obra de Novo y García es el jurídico, representado por *Idea del Estado como sujeto de la Hacienda pública*, *Estudio sobre el fundamento y sobre las fuentes del Derecho Internacional*, *De las diversas clases de herederos*, etc.

En la crítica literaria destaca, además de la labor de Murguía, la de Carré Aldao, producida ya dentro del siglo XX, y la de González Besada.

Augusto González Besada, nacido en Túy en 1865, estudió Derecho en la universidad compostelana y se distinguió, por su actuación política, como gobernador civil, ministro de Hacienda, de Gobernación y de Fomento, presidente de las Cortes y presidente del Consejo de Estado. Contribuyó al estudio de la lengua y la literatura gallegas en las monografías: *Origen del idioma gallego*, *Relación entre el gallego, el bable y el castellano*, *Cuadro de la literatura gallega de los siglos XIII y XIV* e *Historia crítica de la literatura gallega. Edad antigua*, traducida al francés y al alemán, y *Rosalía Castro*.

Estudios económicos

La preocupación por los problemas económicos de Galicia, representada en el XVIII por Somoza de Monsoriú, Cornide y Sarmiento, y a comienzos del XIX, la *Descripción económica del reyno de Galicia*, de José Lucas Labrada, aparecida en El Ferrol, en 1804, vuelve a tener sus tratadistas en el último tercio del siglo. De esta preocupación no estuvieron ausentes los políticos gallegos que predominaron a partir de la restauración. Eduardo Chao (1821-1887), además de sus folletos sobre temas políticos, escribió *El proyecto de la ley contra la excesiva división de la propiedad y del suelo en Galicia*, *Defensa del proyecto del puerto comercial de Vigo* y *El ferrocarril y el puerto de Vigo*. Y el santiagués don Eugenio Montero Ríos (1832-1914), siempre preocupado por las cosas de su tierra presentó un luminoso *Proyecto de ley de redención de foros*.

Esta cuestión de los foros, de vital importancia para el campesino gallego, fué tratada por Murguía y por Villaamil, y expuesta por el coruñés Eduardo Vincenti, en *La propiedad foral en Galicia*, aparecida en 1888 [62].

La mejor aportación a los estudios económicos de Galicia en esta época es la de Joaquín Díaz de Rábago (1836-1898), dedicado a los estudios económicos y sociológicos, con gran acierto, desde 1856 en que lee en la cátedra de Economía Política de la universidad compostelana su discurso sobre *La tasa legal de los productos*.

Díaz de Rábago conocía las obras de los mejores economistas extranjeros, pero además vivió en contacto directo con los problemas gallegos y por eso en su densa obra *El crédito agrícola* [63], además de su erudición, muestra la fisonomía rural de Galicia, analiza la carga de los foros, trata del contrato de aparcería y propugna el establecimiento del crédito agrícola en la región como vital para el desenvolvimiento de nuestra agricultura. Escribió también monografías sobre los Pósitos y *Las cajas rurales de préstamos*, *La hipoteca independiente*, siempre con una preocupación por el estado de la propiedad gallega, y una interesante monografía sobre otro tema que conocía muy directamente, *La industria de la pesca en Galicia*, llena de datos históricos, estadísticos y sociológicos, con una preocupación cristiana por las condiciones de vida de los pescadores [64].

En el ámbito nacional se distinguió por sus estudios económicos, aun hoy muy consultados, el compostelano Manuel Colmeiro Penido (1818-1894), catedrático de Derecho Político y Administrativo de la Universidad Central, senador vitalicio y fiscal del Tribunal Supremo, además de su traducción de la *Economía política*, de Droz, publicó el *Derecho administrativo español*, *Elementos de Derecho político*, *Historia de la Economía política en España*, etc.

El regionalismo

La conciencia de los problemas de Galicia, despertada con la primera generación romántica y las proclamas teóricas de Faraldo, cristalizan, a partir de 1856, en los escritos de Vicetto y de Murguía. Vicetto aboga en sus cartas al autor de *Los precursores* por una Galicia libre; sin embargo, en su *Historia* expone así su concepción: «Debe ponerse igualmente especial empeño en conservar nuestra sencilla vida patriarcal, con su severidad, con su modestia, con su majestad; y, en fin, procurar reunir la variedad en la unidad, ser españoles sin dejar de ser gallegos»[65].

El «provincialismo» gallego adquiere auge después de la revolución de septiembre de 1868. El espíritu provincialista se lleva, como estudia José Luis Varela[66], a los periódicos y a los Juegos Florales. En 1887 las manifestaciones de los escritores regionalistas gallegos dieron lugar a una encendida polémica. Manuel Murguía contesta a Juan Valera, en defensa de la lengua y la literatura gallegas, y al discurso de ingreso en la Academia de la Historia de Sánchez Moguel, en *El Regionalismo gallego*. En 1891 se constituye en Santiago la Asociación Regionalista Gallega, integrada por varios escritores. Por lo que en realidad nos interesa es el programa organizado de Brañas.

Alfredo Brañas Méndez nació en Carballo el 11 de enero de 1859. Catedrático de Derecho político y Hacienda pública en las universidades de Oviedo y Santiago, se distinguió como periodista y gran orador. Murió en Compostela el 21 de febrero de 1900.

Brañas, por su honda cultura, por su conocimiento de las novedades europeas, por su sentido de las luchas sociales, supo dar una orientación nueva y práctica al regionalismo gallego. En 1889 publica *El Regionalismo. Estudio sociológico, histórico y literario*. Su propósito está dirigido a conseguir una concepción trabada, donde el regionalismo es compatible con la unidad nacional, pero la región tiene su personalidad jurídica, con un poder soberano, bajo la moderada tutela del poder central. En 1892 completó su doctrina en el discurso inaugural del curso universitario, *La crisis económica de la época presente y la descentralización regional*. Brañas resume en 16 las aspiraciones del regionalismo gallego[67].

Sus obras jurídicas alcanzaron bastante éxito, principalmente el *Curso de Hacienda Pública*, que estuvo de texto en varias universidades. Hizo también ensayos dramáticos, y cultivó la poesía en gallego y en castellano.

La protesta más apasionada contra el regionalismo fué la del carnués Leopoldo Pedreira Taibo, catedrático de Instituto y activo periodista, que publicó en 1894 *El Regionalismo en Galicia*, en el que se contienen duros ataques contra Vicetto, Murguía y Brañas, y una interpretación de las manifestaciones literarias de la segunda mitad del XIX, a veces con interpretaciones injustificadas, como la de la poesía de Pondal.

Los grandes historiadores

La preocupación por la historia de Galicia, iniciada en el siglo XVIII y continuada en la época romántica, llega a un momento de florecimiento en el último tercio del XIX. Los investigadores de esta época reconstruyen pacientemente el pasado gallego, con nuevos métodos y documentación y logran con frecuencia obras de necesaria consulta para los estudiosos de hoy. Son numerosos los autores de monografías y obras generales, pero me referiré sólo a los más significativos.

Después de la publicación de *Antigüedades de Galicia*, de Barros Sibelo, en 1875, hay una preocupación por la época romana y céltica, representada por Celso García de la Riega, Saralegui y Medina y Murguía.

El pontevedrés Celso García de la Riega (1844-1914) publicó *Galicia antigua* y *Oestrymis Ophiuso*, estudió el *Amadís de Gaula* y defendió la tan discutida tesis de Colón pontevedrés [68].

Leandro de Saralegui y Medina nació en Túy en 1839; perteneció al cuerpo administrativo de la Armada y fué intendente general de Marina. Murió en El Ferrol, el 6 de octubre de 1910.

Sus trabajos de investigación le valieron el ser nombrado correspondiente de la Academia de la Historia. Su aportación al pasado gallego está recogida en *Estudios sobre la época céltica en Galicia*, *Estudios sobre Galicia*, *La futura historia de El Ferrol*, *Efemérides ferrolanas*, *Los Benedictinos en Jubia* y los artículos sobre la localización de Libunca y Ardóbriga. Publicó también Saralegui *Galicia y sus poetas*, antología con un estudio preliminar.

Contribuyen extraordinariamente al estudio de la historia de Galicia los astorganos Martínez Salazar y don Marcelo Macías.

Andrés Martínez Salazar, nacido en 1846, vivió identificado con La Coruña desde 1872, fecha en que se puso al frente del Archivo Histórico de Galicia.

A Martínez Salazar se debe una de las más grandes empresas culturales de Galicia: la fundación de la Biblioteca Gallega, con Fernández Latorre, en 1886, y la publicación de 52 volúmenes de los principales escritores regionales del siglo XIX. Creó también la revista «Galicia», que en los años 1887-9 y 1892-93 fué el índice de la cultura gallega de entonces.

Publicó importantes trabajos de carácter histórico, como *El cerco de La Coruña en 1859* y *Mayor F. Pita*, *Los nombres de La Coruña*, *La Beneficencia en Betanzos en los siglos XVI*, *XVII y XVIII*, *Del tesoro de monedas de Algara*. Dió a conocer también textos y documentos gallegos, entre ellos el códice de la *Crónica Troyana*, en gallego, del siglo XIV, con un nutrido glosario; fragmentos de una versión gallega de las *Partidas*, *Documentos gallegos de los siglos XIII al XIV* y *Documentos del archivo municipal de La Coruña*.

Marcelo Macías García (1843-1941) investigó también activamente sobre la historia de Galicia, desde que se encargó de la cátedra de Literatura y Preceptiva en el Instituto de Orense.

Sus principales monografías son: *Galicia y el reino de los suevos*, *Conversión del rey suevo Requiario al Catolicismo*, *Civitas Limicorum*, con interesantes noticias acerca del territorio de los límicos y los discursos *Defensa de La Coruña en 1859* y *Reconquista de Vigo*.

Don Marcelo Macías es autor también de numerosos trabajos didácticos que sirvieron de orientación a escritores gallegos del siglo XX, y de obras de creación, como la *Epístola satírica* y las novelas cortas *Nobleza obliga* y *El toque del alba*.

Como historiador de los principales acontecimientos del siglo XIX destaca el coruñés Francisco Tettamancy Gastón (1854-1921), al que se debe el estudio de aspectos de la guerra de la Independencia en *Britanos y galos* y *El batallón literario de Santiago*, y de los pronunciamientos revolucionarios en

La revolución gallega de 1846 y *Los mártires de Carral* [69]. Es autor también de *Apuntes para la historia comercial de La Coruña* y *La Torre de Hércules.*

Se dedicó preferentemente a los trabajos arqueológicos y epigráficos el orensano Arturo Vázquez Núñez (1852-1907), autor de *La arquitectura cristiana en la provincia de Orense durante el período medieval, Efemérides de Galicia* y *Fuero de Allariz.*

Tampoco podemos olvidar la monografía de Rafael Balsa de la Vega, *Orfebrería gallega. Notas para su historia.*

Estudio aparte los tres mejores historiadores de Galicia en esta época: Villaamil Castro, López Ferreiro y Murguía. Pero antes es necesario destacar que para completar este momento floreciente de la historiografía gallega, no podemos prescindir de tres revistas importantes por su aportación documental: «La Ilustración Gallega y Asturiana», dirigida por Murguía entre los años 1880-83; la «Galicia Diplomática», fundada en 1882 por Bernardo Barreiro de Vázquez Varela [70] y la «Galicia Histórica», creada por López Ferreiro. En las tres colaboran los mejores escritores de la época y su labor de estudio del pasado y presente del país será continuada en el XX por el «Boletín de la Real Academia Gallega» y el «Bol. de la Comisión de Monumentos de Orense», y más tarde por «Arquivos» y «Nos».

José Villaamil y Castro

El historiador gallego más seguro en sus datos y de mejor preparación histórica y jurídica es, sin duda, José Villaamil y Castro. Villaamil y Castro nació en Madrid, en 1838, pero su familia era mindoniense, y al estudio de la historia y arqueología de Galicia dedica toda su vida. Estudió Derecho y Archivos en la Corte: desempeñó cargos importantes en varias ciudades; fué profesor, miembro de las más importantes instituciones culturales, correspondiente de varias academias, pero desde su niñez hasta su muerte, en 1907, no perdió el contacto directo con Galicia. En Mondoñedo pasó su infancia y primera juventud y en esta ciudad vivió años laboriosos, «entregado por completo al cultivo de los estudios históricos y a las investigaciones arqueológicas» [71]. En 1871 fué nombrado aspirante de la biblioteca de la universidad de Santiago, y en 1886, siendo jefe de un negociado de Instrucción Pública, fué encargado de recorrer las cuatro provincias gallegas para examinar los objetos existentes y hacerse cargo de libros, manuscritos y documentos históricos de sus archivos. De esta experiencia salieron sus mejores monografías.

Los primeros artículos de Villaamil se publicaron en el «Semanario Pintoresco», en 1855 y 1857, sobre su ciudad mindoniense. En 1862 descubrió las pinturas murales de la catedral de Mondoñedo y su estudio le valió el ser nombrado correspondiente de la Academia de la Historia. Tres años más tarde publicó *La catedral de Mondoñedo: su historia y su descripción.* Sobre temas de esta ciudad incidió también en otros trabajos como: *Báculo y calzado episcopales del siglo XII que pertenecieron al obispado de Mondoñedo* y *El Concejo de una ciudad gallega en el siglo XVI.*

La labor investigadora de Villaamil se extiende además a toda Galicia. En 1866 publica la *Crónica de la provincia de Lugo*, mucho más exacta y rica en datos que las de las otras tres provincias gallegas escritas por Fulgosio[72]. Sobre Lugo escribe también algunas monografías breves: *San Francisco de Lugo, La catedral de Lugo* [73]. *Las aras sepulcrales de la catedral de Lugo, La arqueología sagrada en la Exposición de Lugo* y *Pobladores, ciudades, monumentos y caminos antiguos del norte de la provincia de Lugo.*

El espíritu crítico de Villaamil y su acertada selección de las fuentes histó-

ricas campea también en sus trabajos sobre la ciudad de Santiago. Es el primer escritor que utiliza el *Codex Calixtinus*, en su obra de juventud *Descripción histórico-artístico-arqueológica de la catedral de Santiago*[74]. En años sucesivos escribe *La peregrinación a Santiago*, *El tesoro de la catedral de Santiago*, *Los pertigueros de la catedral de Santiago*[75]. En 1879, con motivo de las obras realizadas en la basílica compostelana, publica *La catedral compostelana en la Edad Media y el sepulcro de Santiago*, *Una procesión en Santiago en el siglo XII*, *Liturgia dramática de Santiago* y *Documentos históricos sobre la catedral de Santiago*.

Villaamil y Castro colaboró en las principales revistas españolas, llevando constantemente a ellas temas gallegos. En el «Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense» colaboró desde 1899 con los trabajos *Cruz de Cristal conservada en Santa Clara de Allariz*, *Antiguos ornamentos de las iglesias gallegas*, *Judíos en Galicia*...

Obras fundamentales de Villaamil son *Iglesias gallegas de la Edad Media* y *Mobiliario litúrgico*[76]. Y estudió la historia antigua y medieval de Galicia en documentadas monografías. En los Juegos Florales de La Coruña, en 1861, fué galardonado «por su crita notable» su monografía *Situación del Monte Medulio y sus incidencias históricas*. Y sucesivamente aparecieron *Las invasiones piráticas en Galicia* y el *Obispo Santo*, *Antigüedades prehistóricas y célticas de Galicia*, *Reseña histórica de los establecimientos de beneficencia de Galicia durante la Edad Media*, *Pardo de Cela*[77], etc.

A Villaamil se debe también el mejor estudio sobre *Los foros en Galicia en la Edad Media* y la obra más consultada por los investigadores, por su valor bibliográfico no superado hasta hoy, *Ensayo de un catálogo sistemático y crítico de algunos libros, folletos y papeles, así impresos como manuscritos, que tratan en particular de Galicia*.

Antonio López Ferreiro

Más importancia, por la amplitud de su concepción histórica, tiene la obra del canónigo compostelano don Antonio López Ferreiro. López Ferreiro, nacido el 9 de noviembre de 1837, estudió la carrera eclesiástica en su ciudad natal; se licenció en la Facultad de Teología en Madrid y fué ordenado de presbítero en 1863. Después de ser sacristán mayor de la iglesia madrileña San Antonio de los Alemanes y párroco de Santa Eulalia de Vedra, el cardenal García Cuesta le nombró canónigo de Santiago en 1871. Fué catedrático de Arqueología Sagrada en el Seminario y dirigió las excavaciones para el descubrimiento de los restos del Apóstol. Murió el 20 de marzo de 1910.

La obra de López Ferreiro señala un hito en la historiografía gallega, por su contenido y extensión. Se inicia en 1866, con sus artículos sobre *La Historia de Compostela y su reprobación crítica por Masdeu y concilios celebrados en Santiago en el siglo XI*[78] y el *Pórtico de la Gloria. Estudio sobre este célebre monumento*[79], admirable monografía que revela ya al investigador seguro y minucioso de la basílica compostelana. En 1868 publica una serie de trabajos de interés en «El Eco de la Verdad», sobre su ciudad natal y su comarca: *Apuntes sobre el monasterio de Antealtares*, *Entretenimientos críticos sobre la Traslación del Apóstol*, *El Monte Sacro de Galicia*. Más tarde incide en los temas jacobeos en *El Altar del Apóstol Santiago y sus vicisitudes*, *El Altar de Santiago*, *Altar y cripta del Apóstol Santiago*, *Las tradiciones populares acerca del sepulcro del Apóstol Santiago*... Estudió otros temas compostelanos: *El códice Calixtino y el canto de los peregrinos*, *Las sepulturas de los prelados de Santiago*, *Don Rodrigo de Luna*, *Santiago y Luis XI rey de Francia*, el *Maestro Mateo*, *El pórtico de las Platerías*, *Reseña histórica del Gran Hospital de Santiago*, *La orfebrería compostelana a principios del siglo XV*... En 1895 publica el libro de inapreciable

interés documental *Fueros municipales de Santiago y de su tierra*. Pero la obra definitiva de López Ferreiro es la *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, en once volúmenes, aparecidos entre 1898-1910.

López Ferreiro trató en las páginas de la «Galicia Histórica», de la que fué fundador y redactor principal, diversos temas históricos y de interés general para Galicia, y en su «Colección diplomática» aparecieron bulas y documentos pontificios, testamentos, donaciones y confirmaciones reales.

Por su singular interés merecen destacarse las siguientes monografías: *Estudios histórico-críticos sobre el prescilianismo. Cartas sobre el poder temporal de los obispos de Galicia, Alfonso VII, rey de Galicia y su ayo el conde de Traba* [80], *Galicia en el último tercio del siglo XV* [81], *Galicia en los primeros siglos de la Reconquista, El castillo de Cira, Memorias de la reina gallega doña Aragonta. Siglo X...*

El notable historiador compostelano contribuye también a los estudios literarios de Galicia con sus trabajos *Los dos Mariños, trovadores, Los Pallas, trovadores*, y la publicación de *Crónica de Santa María de Iria* [82]. Y además de sus novelas, a las que nos referimos más adelante, publicó otras obras de interés, como las *Lecciones de Arqueología sagrada, Estudios para la biografía del obispo de Lugo Odoario, Biografía de San Rosendo, El matrimonio en sus relaciones con la religión...*

Significación histórica de la obra de López Ferreiro y su intuición arqueológica

López Ferreiro investigó infatigablemente durante cuarenta años en crónicones, diplomas y documentos. De esta labor constante fueron saliendo monografías fundamentales de la historiografía gallega. Y esta obra, caracterizada por su profundidad, su sereno juicio crítico, su plan claro y metódico, su escrupulosidad documental, tiene hoy la misma vigencia que en su época.

Pasó medio siglo desde su muerte, pero su obra sigue disfrutando de la segura autoridad de entonces, sin que importantes modificaciones amenacen el contenido de sus capítulos.

La producción del canónigo compostelano nos sirve para trazar el panorama histórico, social y cultural de Galicia. Pero destaca sobre todo la *Historia de la Iglesia de Santiago*, por su amplitud, desde la época romana hasta finales del siglo XIX, por la seguridad de apreciación crítica, por la minuciosa comprobación documental, por el riguroso plan expositivo, a base de una escrupulosa investigación previa. Es sin duda la mejor aportación al conocimiento total de la historia de Galicia.

Chamoso Lamas destaca en un trabajo reciente [83] la envidiable intuición arqueológica del historiador compostelano, ya que «supo realizar, siguiendo un procedimiento inductivo tras hechos históricos comprobados, una admirable labor de recomposición, cuyo resultado expuso honradamente en su obra con simples conjeturas». Las últimas excavaciones realizadas en la catedral vienen a demostrar la coincidencia de la traza de la basílica de Alfonso III con los croquis conjeturales publicados por López Ferreiro. O sea que lo que vinieron a concretar las excavaciones «había sido señalado con una sorprendente aproximación en la obra *Historia de la Iglesia Compostelana*».

Como resumen final de la vida del infatigable investigador santiagués, podemos repetir las palabras de Filgueira Valverde [84]: «Vivió para la historia, olvidada, y para el arte, desconocido y maltratado, de su ciudad. Escribió con amor, con fervor, apasionadamente. Llegó a saber como nadie la vida de su pueblo a través de los siglos, y a revivirla, con las mismas palabras que en

cada época se dirían en torno a cada suceso. Vivió en cada piedra, en cada encrucijada, en cada momento, los nimios y lejanos recuerdos. Y creyó ignorarlo todo».

Manuel Martínez Murguía

Dentro de la historiografía gallega ocupa otro lugar destacado Manuel Martínez Murguía. Con su estilo brillante, con su intuición, con su sentido variado y viviente de la historia nos ofrece una visión madura de Galicia.

Murguía nació en el lugar de Froxel, parroquia de San Tirso de Oseiro, el 17 de mayo de 1833, cuando su madre iba a visitar el santuario de la Pastoriza, cercano a La Coruña. Pasó sus primeros años en la ciudad herculina, en donde su padre, el santiagués don Juan Martínez, era farmacéutico. Se trasladó con su familia a Compostela y aquí contempló los sangrientos sucesos de la revolución de 1846, que le impresionaron vivamente. Comenzó los estudios de Farmacia, pero los abandonó para dedicarse a la literatura. Desde 1854 colaboró en «La Iberia», «La Crónica de Ambos Mundos», «El Museo Universal» y otras publicaciones madrileñas. En 1858 se casó con Rosalía Castro. Vivieron unos años en Galicia, hasta ser nombrado jefe del archivo de Simancas, en 1868. Dos años más tarde fué nombrado jefe del Archivo General de Galicia. Los cambios de la política lo dejaron cesante, pero en 1892 fué destinado a la universidad de Santiago, desde donde pasó a la Delegación de Hacienda de La Coruña. Este contacto con los archivos y con el periodismo facilitaron la labor literaria y erudita de Murguía. Murió en La Coruña el 2 de febrero de 1923. Dos días después se publicaba en «El Noroeste» una semblanza del autor de *Los Precursores*, donde se dice que era muy menudo de talla, iba siempre provisto de chistera y vestía en invierno y en verano un largo gabán negro.

Obra literaria

Murguía inició su labor de escritor colaborando en las publicaciones de la Corte, con brillantes artículos de crítica literaria y contenido político. En el folletín de «La Iberia» apareció su novela *Desde el cielo*, que obtuvo un gran éxito, alcanzó nueve ediciones en un año y fué traducida al inglés, alemán y portugués.

Desde el cielo es una dramática y sencilla historia de amor. Marta y Juanito se aman desde niños; en estos amores se interpone Blanca, que gana el amor del joven y se casa con él. Marta, desesperada, se arroja al Ulla, escribiendo antes una carta a su amado en la que le dice que vendrá a buscarle desde el cielo. Dos días después el río se desborda e inunda la casa en donde vive el matrimonio. Juanito, luchado contra las olas, ve un cuerpo de mujer, cree que es el de su esposa y acude a salvarla, pero descubre que es Marta. El río arroja a los dos a la orilla; y a la mañana siguiente los labradores encuentran los dos cadáveres enlazados y comentan que Marta cumplió su promesa de venir a buscar a su amado desde el cielo.

En realidad la novela no tiene la importancia que hace suponer su éxito. Está dentro de la tendencia romántica, concebida con el espíritu juvenil el escritor [85].

Otras novelas de Murguía son: *Mientras duerme*, influída por Alfonso Karr, según Vicetto; *Mi hermana Antonia; El ángel de la muerte; Los lirios blancos, Olivia, La mujer de fuego, Ana María...* [86].

Dejó también una serie de poesías sueltas, coleccionadas por Juan Naya. Pero toda esta labor de creación esta superada por sus ensayos y monografías.

Trascendencia de su obra histórica

La dedicación al estudio de la historia de Galicia por Murguía data de 1858, desde su casamiento con Rosalía. Al reflexionar sobre la poca importancia de su obra, se convierte en un verdadero erudito, y, primero en los periódicos gallegos y después en sus libros, va desbrozando las fuentes y reconstruyendo el pasado dèl país.

Las orientaciones de la obra de Murguía están resumidas así en un trabajo de Vicente Risco [87]: «Una idea central: la nacionalidad gallega. La demostración étnica, geográfica, idiomática e histórica de esta idea. Un corolario: la restauración política, económica y cultural de Galicia».

Su obra fundamental es la *Historia de Galicia*,' de la que sólo se publicaron cuatro tomos y parte del quinto, que alcanzan hasta el reinado de Bermudo II. En el *Discurso preliminar* nos ofrece una visión de conjunto de la historia regional, y resume en las *Consideraciones generales* las tradiciones, la mitología, la literatura popular, las costumbres, el ámbito geográfico. Incluye también en el primer tomo la *Historia natural* de Vicente López Seoane.

Algunos críticos consideran a Murguía como un historiador poético y apasionado. En realidad, escribe animado «por un amor sagrado a la tierra» [88]; se sirve de la investigación, de la compulsación de documentos y de las fuentes. La bibliografía que utiliza, enumerada por Risco [89], es extensa y seleccionada, lo que da una autoridad indiscutible a su obra. Siente a veces una simpatía especial por teorías raras; está dominado por la idea del celtismo y trata de estudiar las relaciones marítimas con Irlanda. Se esfuerza en escribir su historia con toda la energía y el colorido posibles [90]. La historia es para él una obra de arte, como para Cantú, Herculano y Thierry. De Thierry toma también la intuición, la inteligencia y el sentimiento de las grandes transformaciones sociales.

La preocupación de Murguía por el pasado y el porvenir del país queda recogida en el libro titulado *Galicia*, publicado en Barcelona en 1888. En esta obra, después de la prehistoria gallega, de los castros, de la dominación céltica, de las costumbres, estudia la historia de La Coruña, Santiago, Padrón, Noya, Pontevedra, Bayona, Túy, Ribadavia, Orense, Celanova, Monforte, Lugo y Betanzos.

Otros trabajos históricos son: *Efemérides de Galicia*, *De las guerras de Galicia en el siglo XV*, *Apuntes históricos de la provincia de Pontevedra*, *El castillo de Bayona*... Publicó en 1884 *El arte en Santiago en el siglo XVIII*. Estudió la propiedad territorial de Galicia en *El foro. Sus orígenes, su historia y sus condiciones*. Contestó en una serie de artículos al discurso de Sánchez Moguel, recogidos en el folleto *El Regionalismo gallego*. Trazó semblanzas de escritores y artistas gallegos, como Jenaro Pérez Villaamil, Álvarez Bugallal, Pastor Díaz, José Puente y Brañas... Pero su obra fundamental en este aspecto estaba destinada a ser el *Diccionario de escritores gallegos*, que sólo llega a Freire Castrillón. Dentro del campo de la investigación literaria están también *Los trovadores gallegos* y *Los Precursores*.

Debemos destacar finalmente los aciertos de Murguía como biógrafo, en *Don Diego Gelmírez* y *Los Precursores*. La prosa de estas dos obras está llena de logradas calidades, de expresiones poéticas. Nos atraen la poderosa evocación de la Compostela gelmiriana, y las sombras románticas de los «precursores», trazadas con estremecida emoción y sinceridad, admirablemente conseguidas. La prosa de Murguía encierra tal sugestión que el prestigio de los que él llama precursores se debe a su pluma.

La novela en el último tercio del XIX

Los escritores gallegos siguen cultivando la novela y el cuento en el último tercio de siglo, pero con poca fortuna, si exceptuamos la producción significativa de doña Emilia Pardo Bazán. Y así, nadie se acuerda hoy de las novelas del coruñés José Felipe del Pan, *El aderezo de Paquita*, *Cinco horas en el limbo*, *Los pretendientes de Carmen...*, escritas en Filipinas, entre 1882 y 1888. Ni lee las narraciones de Placer Bouzo, ni las novelas cortas y *Viajar de incógnito* de José Rodríguez Seoane, ni las colecciones de cuentos de Emilio Fernández Vaamonde, tituladas *Al vuelo* y *A orillas del Spree* [91].

Como novelistas merecen, sin embargo, mención especial Fulgosio y Francisco Suárez.

Fernando Fulgosio (1831-1873) se dedicó al estudio de la historia de Galicia, en las *Crónicas de La Coruña*, Orense y Pontevedra, *El castillo del Marqués de Mos en Sotomayor* y *Apuntes para la historia de Galicia*. Escribió tres novelas: *Alfonso*, *La última señora de Insúa* y *Mentira y verdad*.

Alfonso, publicada en 1870, es una novela de costumbres, ambientada en las Mariñas coruñesas y en Santiago; refleja bien el paisaje y el ambiente y tiene una serie de puntos de contacto con *La casa de la Troya*, de Pérez Lugín, en coincidencias temáticas y en la concepción de los principales personajes.

Francisco Suárez y García, nacido en El Ferrol en 1827, emigró joven a América. En Buenos Aires fué colaborador del presidente Urquiza, que lo nombró secretario de la legación argentina en París. Al regresar a España revalida sus estudios en la Normal de Santiago, y se dedica a la enseñanza, a la política y al periodismo en su ciudad natal, hasta su muerte en 1900.

Su producción novelística comienza en 1861, con *Los guaraníes o La cruz milagrosa*, de ambiente americano. Escribió también la novela de tema político, *Los demócratas o el ángel de la libertad*. En «El Eco Ferrolano» aparece *Los invasores:* y en 1897 publica su mejor novela, titulada *Grandal*, vida de un famoso Heracles que vivió a comienzos del XIX y del que aún hoy se cuentan variadas leyendas.

En el cuento podemos citar al pontevedrés Jesús Muruais (1852-1903), ator de *Cuentos soporíferos*, impreso en 1874, y que corresponde a su título por el desinterés de la acción. Uno de ellos, *El beso de la muerte*, entronca con la temática romántica medieval, y en *El tapabocas* resalta la nota humorística. El humorismo de Muruais está reflejado en *Semblanzas galicianas*, caricaturas en verso de los principales escritores contemporáneos.

Escribe también cuentos y novelas cortas el santiagués Ramón Seca de Campoamor. Merecen destacarse entre sus obras las narraciones *La olla del diablo*, la leyenda *Cotolay*, la novela ambientada en las discordias civiles, *Pablo Gómez*, y una serie de cuadros de ambiente gallego.

Más valores humanos y literarios encontramos en *Célticos*, de José Ojea. Para Murguía [92], *Célticos* tiene el tono y el color, el alma y los sueños de la patria y de sus gentes. Algunas de sus páginas reflejan bien el mundo gallego, en otras recoge leyendas en las que impresiona el tremendo escepticismo de sus protagonistas. Sus cuadros de costumbres, titulados *El mundo rural*, son bastante confusos y están llenos de digresiones.

El humorismo de Luis Taboada

Uno de los escritores que obtuvo mayor éxito como humorista en las publicaciones madrileñas finiseculares, fué el vigués Luis Taboada y Coca (1848-1906). Funcionario del ministerio de Gobernación y Fomento, secretario particular de

Ruiz Zorrilla y Eduardo Chao, colaboró asiduamente en «El Madrid Cómico», «El Imparcial», «La Ilustración Ibérica», «La Gran Vía», «Barcelona Cómica», «Blanco y Negro» y «A B C». En el Teatro Variedades de Madrid estrenó el juguete cómico en prosa *Afinador y mártir*.

En los artículos y en sus novelas, Luis Taboada pintó, con cierta penetración, la clase media madrileña. Colaboró con Palacios, Pérez Zúñiga y Delgado, en *Para reír toda la vida*. Sus libros más celebrados aparecidos entre 1891 y 1904, son: *Madrid en broma*, *La vida cursi*, *El mundo festivo*, *Madrid alegre*, *Cursilones*, *Perfiles cómicos*, *Colección de tipos*, *Crónicas alegres*, *La vida en broma*... Entre sus novelas destacan *La viuda de Chaparro*, *Las de Cachupín* y *Pescadero, a tus besugos*.

El humorismo de Luis Taboada nos hace pensar en el de Fernández Flórez. Es un humorismo, en cierta manera, amargo, casi siempre profundamente humano, ya que a su concepción festiva de la vida se mezclan los problemas familiares de cada día, las escenas dramáticas o las situaciones de honda ternura. En las novelas trata de interpretar satíricamente la vida madrileña de finales de siglo. El ambiente de ciertos medios cortesanos está reflejado, sobre todo, en *Pescadero, a tus besugos*, con una pintura lograda de los nuevos ricos, de poetisas despreocupadas de sus problemas hogareños, de periodistas bohemios, de médicos pedantes. Está bien logrado el paralelismo de dos o tres nudos narrativos; y al lado del humor, de los dislates burlescos, no faltan las escenas llenas de emotiva ternura.

Comienzos del cuento y la novela en gallego

El cuento en gallego no aparece hasta los veinte últimos años del siglo XIX. Sus primeros representantes son Pérez Placer y Álvarez Novoa. No tienen sus libros el valor literario de los autores del XX, pero de ellos arranca indudablemente un género que hoy se encuentra en plena madurez por sus calidades idiomáticas y estilísticas.

La producción narrativa en gallego del orensano Heraclio Pérez Placer comienza en el año 1888, con la publicación de las leyendas *O fillo dos tronos*. Se continúa con *Contos, lendas e tradiciós*, *Contos de terriña*, y se cierra, en 1901, con *Veira do lar*. Son cuentos costumbristas, ambientados en un mundo real, llenos de humor aldeano y de una concepción picaresca de la vida. Pérez Placer escribió también en castellano: poesías, comedias, *Narraciones compostelanas* y la novela *Belial*.

Francisco de Álvarez Novoa nació en Granada, pero él mismo confiesa «deprendín en Galicia a amar, a chorar, a sufrir na sua lengua». Y en gallego escribe sus narraciones *Pe das Burgas*[93]. Son cuentos ambientados en dos zonas geográficas concretas: las Mariñas coruñesas y las tierras orensanas. Su acción tiene poco dinamismo, el diálogo es parco y lo esencial del relato estriba en una circunstancia emotiva o dramática. Los temas, campesinos, coinciden con la poesía de Lamas Carvajal y la de otros poetas costumbristas de la segunda mitad del XIX. Su gallego resulta un poco duro; se nota el esfuerzo del autor en moldearlo, pero no faltan los aciertos expresivos.

La novela en gallego tiene dos representantes: Marcial Valladares y López Ferreiro.

Marcial Valladares Núñez nació en Vilancosta (La Estrada), el 14 de junio de 1821. Estudió Derecho; fué jefe superir de Administración Civil, pero atraído por su vocación literaria se retiró a su aldea nativa y allí residió hasta su muerte, acaecida el 20 de mayo de 1903.

Además de su *Diccionario gallego*, al que ya nos referimos, recogió numero-

sos refranes, adivinanzas, romances y canciones, que fué publicando en las revistas en que colaboraba asiduamente. En la «Galicia» de Martínez Salazar publicó dos novelas en castellano: *Asela* y *Los expósitos*. Pero en este género su mayor mérito es el de haber iniciado la novela en gallego, con *Majina ou a filla espúrea*, publicada en «La Ilustración Gallega y Asturiana» en 1880 [91]. Los mejores aciertos de esta narración son: lo bien logrado del carácter de los campesinos gallegos, la autenticidad del diálogo bilingüe — hablan en gallego los labradores y en castellano los señores que pasan temporadas en sus casonas del Ulla —, y las expresivas adjetivaciones.

Las novelas de López Ferreiro

El gran historiador López Ferreiro escribe tres novelas en gallego: *A tecedeira de Bonaval*, *O castelo de Pambre* y *O niño de pombas*, publicados, respectivamente, en 1894, 1895 y 1900, y reeditados en 1953 por «Bibliófilos Gallegos». con un prólogo de don Paulino Pedret Casado.

El espíritu de historiador del canónigo compostelano se descubre también en sus obras de ficción. *O niño de pombas* está ambientada en la época de Gelmírez. *O Castelo de Pambre* se encuadra en las luchas civiles del último tercio del siglo XIV. *A tecedeira de Bonaval* nos introduce en el ambiente compostelano de mediados del siglo XVII, con sus gremios y disputas del Concejo con el arzobispo. Las tres novelas, son, por lo tanto, un pretexto para evocar recuerdos históricos y arqueológicos.

La forma de narrar de López Ferreiro es «relenti», de «tempo lento», pero directa, longitudinal, sin complicaciones técnicas, y sin demasiada hondura temática.

Ninguna de las tres narraciones tiene una trama argumental rápida. Pero el autor va describiendo, a través del sereno equilibrio de su prosa, momentos de nuestra historia del XVII y de la Edad Media, estilos arquitectónicos, costumbres ciudadanas y campesinas, paisajes llenos de colorido. Todo en un gallego rico, suelto, a veces expresivo. Los diálogos son parcos, casi siempre de elaboración literaria, pero a veces reflejan bien el hablar de nuestros campesinos [92].

NOTAS

[1] Prólogo a *Célticos*, de José Ojea (Orense, 1883), pág. XI.
[2] La Coruña, «Biblioteca Gallega» (1892).
[3] *Juan Manuel Bedoya* (Santander, 1950).
[4] Para más detalles sobre el comienzo del «renacemento», mi introducción a las *Monografías* de Neira de Mosquera.
[5] Véase PÉREZ CONSTANTÍ: *Historia del periodismo santiagués* (Santiago, 1905).
[6] Sobre Cociña está ultimando un documentado trabajo el director de «Faro de Vigo», Francisco Leal Insúa.
[7] Ampliación de todos estos autores en el *Diccionario bio-bibliográfico*, de COUCEIRO.
[8] Publicado en «Los españoles pintados por sí mismos» (1845), págs. 259 y s. Recogido por CORREA CALDERÓN, *Costumbristas españoles*, Madrid, Aguilar, t. I, págs. 1217 y s.
[9] Publicados en el «Semanario Pintoresco», en 1849 y 1850.
[10] Bernardo Barreiro, en la «Galicia Diplomática» (1889), núms. 25-27, resalta sus errores históricos.
[11] Véase OTERO PEDRAYO: *Guía de Galicia*, Santiago, Galí, 1945, pág. 435.
[12] Publicados en 1850. Reeditados por «Bibliófilos Gallegos» (Santiago, 1950), con dispersos y un amplio estudio preliminar de VARELA JÁCOME.
[13] Murguía, en *Los Precursores*, habla del carácter emancipador de la revolución del 46. En realidad fué un pronunciamiento liberal. Véase TETTAMANCY Y GASCÓN: *La revolución gallega de 1846* (La Coruña, Carré, 1908), y FRANCISCO RÍO BARJA: *Lugo y la revolución gallega de 1846* (Lugo, «La Voz de la Verdad», 1953) (trabajo premiado en el concurso del Departamento Provincial de Seminarios).
[14] Fué prohibida su representación, a petición de los jueces eclesiásticos.
[15] FRANCISCO ELÍAS DE TEJADA: *La tradición gallega*, pág. 119.
[16] *Historia de Galicia*, en «El Recreo Compostelano» (11 enero 1942, 6-7).
[17] Madrid, 1849.
[18] *Catálogo sistemático y crítico de algunos libros*, pág. 101.
[19] Véase OTERO PEDRAYO: *Historia de la cultura gallega* (Buenos Aires, EMECÉ, pág. 219).
[20] Prepara una reedición con un amplio estudio, FRANCISCO LEAL INSÚA.
[21] Op. cit., pág. 89.
[22] Madrid, 1859.
[23] Para la bibliografía sobre la difusión de la novela de Chateaubriand, Scott y Hugo, véase ALLISON PEERS: *Historia del romanticismo español* (Madrid, Gredos, 1954).
[24] Véase CHAO ESPINA: *Pastor Díaz dentro del romanticismo*, pág. 437 s.
[25] Para detalles del asunto e identificación de los personajes, CHAO ESPINA: íd., páginas 453 y s.
[26] En «La Noche» (16 de junio de 1951).
[27] *Pastor Díaz como inspirador de Pedro Antonio de Alarcón* («La Noche», 9 de mayo 1951).
[28] VALERA: *Obras completas*, t. XX, 98-105.
[29] Artículo publicado en «Ya» (22 octubre 1943), y *Sigue el Escándalo*, en «El Español» (13 noviembre 1943).
[30] En «Ya» (23 octubre 1943).
[31] Op. cit., págs. 484-491.
[32] *Romanticismo, saudade sentimiento da raza e da terra en Pastor Díaz, Rosalía de Castro y Pondal* (Santiago, 1931).
[33] *La tradición gallega*, págs. 115-117.
[34] Obras, IV, págs. 405-406.
[35] TEJADA SPÍNOLA, op. cit., pág. 117.
[36] Ampliado más tarde con el título de *El Caballero de Calatrava*.

[37] Reeditada en La Coruña y en Madrid. Publicada en el folletín de «El Imparcial» meses antes de la muerte del autor.

[38] Montero Díaz pronunció una magnífica conferencia sobre este tema en el Curso de Verano. de Santiago, en 1953.

[39] Véase Varela Jácome: *La fantasía, la historia y el paisaje en «Los hidalgos de Monforte»*, publicado en «La Noche» (27 diciembre 1951).

[40] *Vicetto ou o romantismo*, en «Nos» (1928), núms. 53-55.

[41] *La literatura española en el siglo XIX*, t. II, 277.

[42] Trab. cit.

[43] Publicado en «El museo de las familias», y en Pontevedra (1858).

[44] Ferrol, 1876.

[45] *Historia de la Literatura Gallega*, Vigo, Calaxia, 1951, pág. 67.

[46] Pág. 250 (nota).

[47] Publicada en Vigo, 1859. Recogida en *Obras completas*, de Aguilar.

[48] Prólogo a *Ruinas* (La Coruña, 1928).

[49] Bibliografía en *Diccionario...* de Couceiro.

[50] *Un ideólogo de 1850*, en su obra *Los valores literarios*.

[51] *Un gallego ilustre. Don Ramón de la Sagra*, «Bol. Ae. Gall.», t. XXIV (1945).

[52] *Un horizonte gallego*, en el anejo I de «Cuad. de Est. Gall.» dedicado a Fontán.

[53] Discurso inaugural del Curso Universitario 1956-57.

[54] Escritos, respectivamente, en 1871 y 1880.

[55] No se sabe la fecha de su redacción: tomos XV y XVI de sus *Obras Completas*.

[56] Véase Casas Fernández: *Concepción Arenal*.

[57] *Concepción Arenal*, pág. 45.

[58] Op. cit., pág. 122.

[59] *El ensayo de Concepción Arenal*, en «La Noche» (24 nov. 1956).

[60] Véase Varela Jácome: *Teodosio Vesteiro Torres y la «Galicia Literaria»* en «Cuad. Est. Gall.», XI, págs. 73-93.

[61] Publicado entre 1874-76. Reeditado recientemente por el Centro Gallego de Buenos Aires.

[62] En «Biblioteca Gallega». Vincenti recoge en su obra el *Proyecto de Ley de redención de foros*, de Montero Ríos.

[63] Publicado, como las otras obras del autor, por la Sociedad de Amigos del País, de Santiago, en 1899.

[64] Tiene datos interesantes y curiosos su estudio sobre *La institución de salvamento de náufragos*.

[65] *Historia de Galicia*, t. VII, pág. 520.

[66] En *Literatura y Regionalismo en Galicia*, «Arbor», marzo 1952.

[67] Véase José Luis Varela, trab. cit., págs. 332-34.

[68] *Colón español. Su origen y patria* (Madrid, 1914).

[69] Publicadas en La Coruña en 1908 y 1912.

[70] Bernardo Barreiro publicó, entre otros trabajos de carácter histórico, *La inquisición de Galicia*, *La Guía de Santiago*, *Los Churruchaos*, *Guerras de don Berenguel de Landoria* e *Insignias y blasones de Galicia*.

[71] Véase prólogo a su *Catálogo sistemático y crítico de algunos libros*.

[72] Publicadas por Cayetano Rossel (1865-67).

[73] En «Museo de Antigüedades» (1881).

[74] Lugo, Soto Freire (1886).

[75] «Revista de Archivos, Bibl. y Museos» (1873). Como réplica a Murguía, publica en 1883, segunda parte de los pertigueros de Santiago.

[76] Publicados en Madrid (1904 y 1907).

[77] Los dos últimos, aparecidos en la «Galicia Histórica» de López Ferreiro.

[78] «Boletín Oficial» del Arzobispado de Santiago.

[79] Santiago, 1866, y una segunda edición en 1898.

[80] Santiago, Imprenta Seminario, 1885.

[81] Santiago, 1883, y La Coruña, A. Martínez Salazar, 1896.

[82] Publicada en «El Pensamiento Gallego» en 1888. Edición moderna de don Jesús Carro: *Crónica de Santa María de Iria* (Códice gallego del siglo XV, anejo V de la «C. de Est. Gall.» (Santiago, 1951).

[83] *La intuición arqueológica de López Ferreiro* en «Compostela» (agosto-diciembre 1949).

[84] *Libro de Santiago* (Madrid, Ed. Nacional, 1948, pág. 277).

[85] Vicetto censura a Murguía, con su tono característico, en una de sus cartas, el suicidio de la heroína: «Cuanto más no valdría — dice — viviendo-muriendo en sus montañas, con sus mismas notas de música, con su mismo colorido; cada vez más triste, más triste, hasta debilitarse en la nada por la consunción de su organización de sensitiva».

[86] Publicadas entre 1852 y 1859.

[87] *Manuel Murguía* en «Arquivos», VI, págs. 1-46.

[88] Prólogo al vol. I.
[89] Trab. cit.
[90] Prólogo al vol. I, pág. XXVIII.
[91] Bibliografía sobre estos autores en COUCEIRO: *Diccionario...*
[92] Prólogo a la obra de Ojea.
[93] La Coruña, «Biblioteca Gallega», 1896.
[94] Tomo II, 1880, págs. 221 y s.
[95] Véase VARELA JÁCOME: *Las novelas de López Ferreiro* en «Faro de Vigo» (2 abril 1954 .

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS GENERALES

Couceiro Freijomil, Antonio: *Diccionario bio-bibliográfico de escritores* (Santiago, Imp. Paredes, 3 tomos).

Villaamil y Castro, José: *Ensayo de un catálogo sistemático y crítico de algunos libros, folletos y papeles... que tratan en particular de Galicia* (Madrid, 1865).

Blanco García, P. Francisco: *La literatura regional de Galicia*, en «La Literatura española en el siglo XIX», parte tercera (Madrid, Sáenz de Jubera, 1912).

Carré Aldao, Eugenio: *Literatura gallega* (Barcelona, Ed. Maucci, 1911).

Varela Jácome: Benito: *Historia de la literatura gallega* (Santiago, Porto, 1951).

Fernández del Riego, Francisco: *Galicia no espello* (Buenos Aires, Ed. Galicia, 1954).

Tejada Spínola, F. Elías de: *La tradición gallega* (Madrid, 1944).

Otero Pedrayo: Ramón: *Historia de la cultura gallega* (Buenos Aires, EMECE, 1939).

ESTUDIOS

La prosa en la primera mitad del siglo

Carré Aldao, Eugenio: *El periodismo en La Coruña*.

Pérez Costantí, *Historia del periodismo santiagués* (Santiago, 1905).

Varela Jácome, Benito: *Vida y obra de Antonio Neira de Mosquera*. Estudio preliminar de las *Monografías de Santiago*, «Bibliófilos Gallegos» (Santiago, 1950).

Echegaray, Fernando: *Enrique Vedia Gossens* (San Sebastián, 1950).

Murguía, Manuel: *Los Precursores* (La Coruña, «Biblioteca Gallega», 1886).

La novela romántica

Chao Espina, Enrique: *Pastor Díaz dentro del Romanticismo* (Madrid, C.S.I.C., 1949).

Leal Insúa, Francisco: *Pastor Díaz, príncipe del Romanticismo* (Lugo, 1947).

Risco, Vicente: *Vicetto ou o romantismo*, en «Nos» (1928), núms. 53-55.

García Martí, Victoriano: *Introducción a las Obras completas de Rosalía Castro* (Madrid, Aguilar, 1944).

Aportación de Galicia a la investigación

Casas Fernández, Manuel: *Un gallego ilustre. Don Ramón de la Sagra*, en «Bol. de la R. Acad. Gall.», XXIV, 1945, págs. 179-219.

Núñez de Arenas, Manuel: *Don Ramón de la Sagra, reformador social*, en «Revue Hispanique».

Cabeza de León, Salvador: *La Universidad de Santiago y don Ramón de la Sagra* (Santiago, Imp. Paredes, 1919).

Otero Pedrayo, Ramón: *El doctor Varela de Montes, médico humanista compostelano del siglo XIX*. Anejo VII de «Cuad. Est. Gall.» (Santiago, 1952).

García Sabell, Domingo: *La Escuela Médica Compostelana*, conferencia en el ciclo organizado por el Ayuntamiento de Santiago (mayo 1954).

Sobre Domingo Fontán *y su mapa de Galicia*, véase el anejo I de «Cuad. Est. Gall.» con dicho título, en el que se insertan trabajos de Otero Pedrayo, Pedret Casado, Filgueira Valverde, Antonio Fraguas, Eladio Leiros, Jesus Carro, Jose Gavira y Abelardo Moralejo.

Varela, José Luis: *Literatura y regionalismo en Galicia*, en «Arbor», núm. 75 (1952), páginas 317-336.

Varela Jácome, Benito: *Teodosio Vesteiro Torres y la «Galicia Literaria»*, en «Cuad. de Est. Gall.», XI, págs. 73-93.

Brañas, Alfredo: *D. Joaquín Díaz de Rábago y sus estudios económicos*, introducción a la edición de «El Crédito Agrícola» (Santiago, Paredes, 1899).

Cabeza de León, Salvador: Prólogo al tomo VIII de las *Obras* de Díaz de Rábago (Santiago, 1901).

Concepción Arenal

Vaillant, René G.: *Concepción Arenal* (Nueva York, Instituto de las Españas, 1926).

Casas Fernández, Manuel: *Concepción Arenal. Su vida y su obra* (Madrid, V. Suárez, 1936).

— *Concepción Arenal, criminalista* (inédito).

Correal, Narciso: *Concepción Arenal y los problemas sociales contemporáneos* (La Coruña, «El Noroeste», 1923).

Salillas, Rafael: *Doña Concepción Arenal en la ciencia penitenciaria* y *Los inspiradores de Concepción Arenal*, conferencias pronunciadas en 1894 y 1920, respectivamente.

Los grandes historiadores

Pedret Casado, Paulino: *Don José Villaamil y Castro, gran historiador crítico de Galicia*, en «Compostela», núm. 19, 1951.

— Introducción a las *Novelas de López Ferreiro* (Santiago de Compostela, «Bibliófilos Gallegos», 1953).

Maíz Eleicegui, Luis: *Rasgos biográficos y principales obras y artículos de López Ferreiro;* Castillo, Ángel del: *López Ferreiro, arqueólogo;* Chamoso Lamas, M.: *La intuición arqueológica de López Ferreiro* (los tres en «Compostela», agosto-diciembre 1949).

Risco, Vicente: *Murguía*, en «Arquivos», VI, págs. 1-46.

Rodríguez González, Eladio: *Don Manuel Murguía*, en «Bol. Acad. Gall.», XIII, páginas 235-41.

Naya, Juan: *Murguía y su obra poética*, en «Bol. Acad. Gall.», núms. 289-93.

Varela, José Luis: *Cartas a Murguía*, en «Cuadernos de Estudios Gallegos», fascículos XXVI, XXVII y XXVIII.

EL TEATRO HISPANOAMERICANO DEL SIGLO XIX

(EXCEPTO MÉJICO, RIO DE LA PLATA, CUBA Y SANTO DOMINGO)

por

AGUSTÍN DEL SAZ

Como en todos los teatros, el incipiente hispanoamericano ha presentado siempre dos corrientes: una hacia lo exótico y extranjerizante y otro hacia lo local y nacional. Ambas son muy fuertes y en los países americanos de habla española, la independencia y el deseo político de diferenciación de España son factores que complicaron más su insignificante desarrollo teatral. No pudieron romper su tradición hispana, fuertemente arraigada y difícil de deshacer por ser su vehículo popular la sola lengua española, los libros españoles y las compañías teatrales españolas. Un estudio de las traducciones hechas de tragedias y comedias en los siglos XVIII y XIX por autores americanos o las de los españoles que circularon por los países americanos, será de importancia para el análisis histórico de las fuentes de la dramaturgia americana. Durante el siglo XVIII y hasta la independencia, las fuentes son generalmente comunes a España y a Hispanoamérica. *La Raquel* de García de la Huerta o *El delincuente honrado* de Jovellanos las encontramos en los repertorios de los teatros hispanoamericanos del siglo XVIII. En el primer tercio del siglo XIX, Leandro Fernández de Moratín y el hispanomexicano Gorostiza son los preferidos, no obstante la independencia en los países que la alcanzaron. En Puerto Rico, país español todavía, según Alejandro Tapia en sus memorias, antes de él nacer, que nació en 1826, en un solar había «un corral de comedias» como en España. El andaluz que en este teatro divertía al público representaba «nuestro teatro antiguo y los de Moratín y Gorostiza, completándolo algunas o muchas producciones, resto del gusto de Comellas». Es decir las comedias y los dramas que eran populares en la capital de España, mantenían una influencia muy fuerte en los escenarios americanos [1]. Y, en el camino de la comicidad, los sainetes de Ramón de la Cruz. Y llegando en lo cómico a lo exorbitante, el director del corral, el andaluz Cándamo, actor gracioso, los componía de su propia invención sin escatimar alguna vulgaridad que se podía adivinar en los mismos títulos de sus libretos [2].

De Colombia, país independiente de España desde 1810, nos dice José Vicente Ortega Ricaurte, casi con las mismas palabras que «hasta el año 1830 se daban en el Coliseo Ramírez por aficionados los dramas, tragedias y comedias antiguas, Moratín, Gorostiza, Martínez de la Rosa, Racine y otros de la época (sic), hacían el gasto con la *Virginia*, *Orestes*, *Otelo*, *Mahoma*, *El castigo de la miseria*, *El delincuente honrado*, *El señorito mimado*, etc.» [3]. En el Perú virreinal los repertorios de época eran también esos. *El delincuente honrado* y *Ejemplo de la amistad* de Jovellanos se representaban en el Coliseo de Lima el domingo 15 de julio de 1792, por citar este ejemplo tan repetido en los escenarios americanos [4].

Las influencias de la tragedia y comedia neoclásicas continúan. En el peruano Manuel Ascencio Segura se señalan las de Moratín y las de Jovellanos. Las influencias propias a América se extenderían por el siglo XIX. Así el drama *Ollantay*, en quechúa, según su versión actual que se dice obra del siglo XVIII,

fué representada en solemnidades indias durante este siglo y sus versiones españolas fueron frecuentes [5].

Una estimación de las épocas o etapas del desarrollo teatral en el siglo XIX de Hispanoamérica no es tarea fácil. Los movimientos no son isócronos con España ni con los demás países europeos. Tampoco observan una cronología semejante entre sí. Lo más coincidente por su frecuencia y continuidad es el romanticismo. Sin embargo no se pueden fijar límites al realismo y al naturalismo como en las literaturas europeas sino que, como podrá observarse en los ejemplos que a continuación reseñamos, el romanticismo empieza coexistente con el realismo y el neorromanticismo de Echegaray, enlaza con el romanticismo anterior sin ninguna interrupción de su continuidad. El teatro rioplatense — el más considerable entre los hispanoamericanos por su cantidad — encuentra el gran nombre de Florencio Sánchez, el dramaturgo a quien podemos considerar como el Rubén Darío del teatro, que, en la primera decena de nuestro siglo, se clasifica como naturalista, influído por Ibsen, pero que realmente es una continuación del romantismo aplicado, no a los temas históricos nacionales, sino a los temas de la observación directa... Hipersensibilidad, pesimismo, vidas frustradas por la fatalidad del amor y de la muerte, por el materialismo invasor y destructor de las puras esencias nacionales y familiares del hombre sencillo.

En los tratados hispanoamericanos de su teatro la honradez crítica establece siempre que el escenario de estos países se viene distinguiendo, en general, por la escasez de obras y por la falta de potencia artística de las creaciones. La obra teatral se ha de crear principalmente para la representación, para presentarla a la sanción del público; y la representación es muy difícil de conseguir en los países americanos, por la escasez o ausencia total de las compañías nacionales; y las extranjeras pocas veces han estado dispuestas a aventurarse a representar una obra sin ningunas posibilidades de permanencia en sus repertorios. Augusto Arias dice de Ecuador: «Por razones conocidas, el género dramático no ha tenido en el Ecuador sensibles progresos. Faltaron los alicientes mayores para que las obras teatrales llegaran a la vivacidad del escenario. Los escritores dramáticos dieron por descontado que sus obras quedarían para la lectura» [6].

También, por lo general, al conmemorar el centenario de la independencia podía observarse un impulso mejor al género dramático; pero, aun así, resultaba pobre comparado con el desarrollo alcanzado por la poesía y el que se iniciaba en la novela. De la generación del centenario de Bolivia, dice Díez de Medina que lo dominante entonces en su patria fué el impulso que renovó el teatro pero «infelizmente — agrega — de tan noble y sostenido esfuerzo no salió un dramaturgo de talla; sólo obras menores, casi siempre incompletas, que, si revelan habilidad en el planteo de situaciones, carecen de fuerza para desarrollar la trama y esculpir el personaje»... No obstante «pasan de dos centenares las obras estrenadas por esa época» [7]. Esta penuria en la calidad es general. Juan Pablo Echagüe, el popular «Jean Paul», crítico severo dentro de su patriotismo argentino, juzgaba el discutidísimo fallo del primer concurso escénico argentino (él había juzgado una a una las obras que se habían presentado y cuyos autores eran los nombres más prestigiosos del teatro bonaerense a principios de siglo) con estas palabras: «El concurso ha dado resultados meritorios; nada más. Se han presentado a él ensayos apreciables, piezas dignas de estímulo, tentativas artísticas más plausibles por lo que prometen que por lo que realizan, pero no nos ha nacido ningún Shakespeare. A qué vienen la alharaca y el tumulto?» [8]. Y José Juan Arrom a quien se debe un libro orientador del teatro colonial hispanoamericano, precisa respecto a este género en las dos grandes ciudades rioplatenses que porque en ellas ha tenido «más vigor el teatro comercial es también donde más difícil es hallar, entre la enorme cantidad de piezas estrenadas, obras de descollante calidad. La bibliografía teatral rioplatense viene a resultar así muy

parecida al paisaje de las pampas: extensos pajonales con muy contados árboles» [9]. Este juicio que ya es de nuestros días tiene vigencia para los demás países hispanoamericanos, no obstante que comienzan a perfilarse figuras señeras como la de Rodolfo Usigli de México que se ha consagrado en pocos años y que, exigente consigo mismo, en una glosa a sus comedias, ha dicho respecto a la atención del público: «Cuando alguien bosteza o conversa con su vecino es porque el autor ha cometido un error».

El teatro hispanoamericano que empezó con monólogos y costumbrismos ha alcanzado en poco tiempo el expresionismo del monólogo interior. Me ha llamado la atención la frecuencia con que en los repertorios teatrales aparece la clasificación de drama para las piezas escénicas, aún antes del romanticismo que rompió las clásicas fronteras de comedia y tragedia. El gran maestro mexicano Alfonso Reyes dice que «drama será para nosotros la representación histriónica, cómica o trágica, ya en el acto teatral mismo, o aun en la obra escrita para el teatro, de hechos ofrecidos como actuales» [10]. Expliquémonos así la nomenclatura teatral hispanoamericana para una mejor comprensión de la nómina que sigue.

Teatros, compañías y obras. El ejemplo colombiano. El teatro musical.

José Vicente Ortega Ricaurte, ha realizado una valiosísima labor erudita para emprender la historia verdadera del teatro colombiano en el siglo XIX [11]. Ortega Ricaurte es también dramaturgo y miembro de la Sociedad de Autores de Colombia. Con sus datos, tan laboriosamente recopilados, nos permite orientarnos en lo que fué verdaderamente el desarrollo teatral desde el XVIII en la gran Colombia.

En Colombia el primer teatro que se construye es el de don José Tomás Ramírez. Según Liborio Zerda este fué «un hombre acomodado, pero se arruinó por su gran pasión al juego». Llegó a la miseria de pedir a sus amigos de juego para comer. Según se cuenta, una noche de mucha animación en el juego, estaba de dueño de la banca un oidor muy acaudalado. Las onzas de oro brillaban sobre la mesa; pero era el día 1 de enero y el oidor tenía que ir al besamanos oficial del virrey. Ramírez permanecía como otras veces en un rincón en espera de la dádiva de sus compañeros. El oidor se fijó en él y lo dejó en su puesto para que tallase mientras él iba a palacio. A la salida de la recepción, no volvió al juego y, dada la mala suerte que siempre tenía, pensó que lo había perdido pues con esa idea se lo confió. Pero Ramírez ganó un capital de oro.

Al día siguiente fué en seguida a casa del oidor para que dispusiese de aquella enorme suma. Pero el oidor la rehusó pues al levantarse del juego la había dado por perdida. Ramírez en posesión de este capital «pensó en la construcción de un teatro, como empresa nueva y lucrativa en ese entonces, sin los riesgos ni azares de su antigua profesión». Pero, tanto las *Crónicas de Bogotá* de Pedro M. Ibáñez como los memoriales del propio Ramírez parecen asegurar que se trataba de un rico comerciante («tenía almacenes de comercio de su exclusiva propiedad y en los cuales, según gráfica expresión de Caballero, cuatro cajeros no daban abasto»), casado (con doña Beatriz de Sotomonte), que vivía en casa principal («en plena calle real») y que pertenecía a las milicias virreinales (subteniente de caballería). La intención de Ramírez fué facilitar «una pública diversión en un lugar donde todos se quejan que ni aun siquiera hay tertulias domésticas». Parece también que la empresa lo arruinó (según las *Narraciones* de Posada se pensó que la obra costaría 6.000 pesos pero pasó de los 40.000). También aparecía un socio misterioso que haría valer sus derechos en caso necesario y que se ha pensado sea o el oidor del cuento antes dicho o el propio virrey José de la Ezpeleta.

Lo cierto es que José Tomás Ramírez y José Dionisio del Villar basándose en la necesidad de establecer una diversión que sea útil y honesta solicitan aprobación para establecer un teatro a su costa obligándose a dar una comedia con sainete y tonadilla, los jueves y domingos, menos en Cuaresma, que se nombre un juez económico y que examine las piezas que se representen, que se han de pagar reales ambos sexos, tres balcones (uno para el virrey, otro para la Audiencia y otro para el cabildo, sin olvidar al juez económico), a dar 50 pesos a la junta de policía y a que se le faciliten músicos y guardias del batallón auxiliar y una especie de exclusiva durante diez años. Se les hizo la concesión en fecha 16 de febrero de 1792 y se nombró el juez que pedía (el oidor don Julián Hernández de Alba). Los solicitantes se asociaron con fecha 2 de agosto del mismo año según escritura pública. Y días más tarde, según los planos del teatro de la Cruz de Madrid comenzó su construcción bajo la dirección del arquitecto Domingo Esquiaqui. A pesar de que el arzobispo Martínez Compañón se opuso a esta obra llegando a ofrecer 40.000 pesos para comprarlo y dedicarlo a un beaterio, el 6 de octubre de dicho año 92 «entoldada apenas la casa se dieron ya unas comedias que llamaron provisionales, las cuales se prolongaron hasta el 11 de febrero, y concluída la obra, principiaron otras nuevas funciones el 27 de octubre del mismo año» según constaba en una placa de madera colocada a la entrada sobre la puerta interior del patio. Su platea tenía forma de herradura y su cabida era de 1.200 espectadores. Se llamó «El Coliseo» y después «Teatro Colón» y, con pocas modificaciones subsistió hasta 1886 en que fué totalmente reconstruído.

La documentación teatral colombiana ha permitido conocer los nombres de los actores y de los músicos pues las funciones eran ilustradas musicalmente con cantos y tonadillas. La primera compañía fué la de Nicolasa Villar que tenía por barbas primero y segundo a Antonio y Esteban Rodríguez respectivamente, a Vicente Ruiz, de galán, a Isabel Pérez de graciosa y de actrices a Catalina Arias, Josefa Chabur, Damiana Zabala, y Rosario Afanador. Entre los músicos estaba Pedro Carricarte, compositor, maestro y director de la banda militar. El sueldo máximo era el de Nicolasa Villar (de cuarenta reales), al que seguía el galán Ruiz con 30; los más pequeños eran los de José Domingo Afanador y José Manuel Gómez que sólo cobraban dos por hacer de soldado y criado. El Coliseo estuvo totalmente terminado el 4 de noviembre de 1793. Entonces se representaba *El conde Alarcos*. Los bailes de Nicolasa Villar eran de origen popular y se hicieron muy populares. El capuchino fray Matías Calloza desde el púlpito aludió a ellos (los más populares parece fueron *El Curro*, *Zambita llora*, y *El torito Cachón* que Ortega Ricaurte considera como una introducción a los bambucos). Las coplas populares tienen sabores andaluces como sus temas. He aquí una de las publicadas por Jorge Arturo Muñoz: que con los consabidos temas acusan la malicia criolla:

¡Qué alta que va la luna,
y un lucero la acompaña;
qué triste se pone un hombre
cuando una mujer lo engaña!

—

Decís que no me querés
porque soy un pobre mozo;
yo soy como el espinazo:
pelado pero sabroso.

Estas tonadillas enloquecían al público y cuando en 1797 llegaba a la ciudad de Santafé de Bogotá don José M.ª Lozano González Manrique, segundo marqués de San Jorge, y con él su esposa doña Rafaela Isazi que se hizo muy popular con el nombre de «La Jerezana» por proceder de la famosa ciudad andaluza, hubo unos años de actividad teatral que se debió a la personal presencia en la escena de esta dama; así como de la no menos famosa «La Cebollino» (doña María de

los Remedios Aguilar, esposa del militar e ingeniero español don Eleuterio Cebollino) mujer bellísima cuya dulce voz sonó muchas veces en el Coliseo. «La Cebollino», según leemos en Ortega Ricaurte, «junto con doña Andrea Manrique, el inglés Mr. Charles Burman y otros miembros de la alta sociedad, representaron *gratis et amore*, comedias y dramas de Lope y Calderón y sainetes de don Ramón de la Cruz». Tanto «La Jerezana» como «La Cebollino», no obstante su noble alcurnia, «enloquecían al público» según nos dice José Caycedo Rojas en sus *Recuerdos y apuntamientos*. Mientras se había formado una junta patrocinada por el propio virrey, para fomentar las representaciones incluso mediante suscripciones. El tesorero de la junta era don Lorenzo Marroquín de la Sierra y la presidía el oidor Alba. Entre los que habían suscrito acciones (a 25 pesos cada una) estaba el propio virrey Mendinueta que suscribió cuatro así como su mayordomo don José M.ª Mallarino. La reglamentación que hizo el oidor Alba atendía a todos los aspectos y policía de un teatro (orden, silencio, no cambiar de lugar más que en los intermedios, respeto al que preside, decencia de cada clase en el uso de sus vestidos, no concurrir a los sitios más visibles del teatro con pañuelos en la cabeza, que las mujeres se quiten la mantilla y se la echen sobre los hombros durante la representación, que no se fume dentro del coliseo sólo en los corredores y patios de la entrada, orden a la entrada y salida, detenerse en los sitios de paso sólo lo preciso, no colgar nada en el palco cosa que sólo corresponde al virrey, aviso de las representaciones y precios, no quitar ninguna luz, y que el oficial de guardia distribuya bien sus centinelas para evitar desórdenes).

La actividad del coliseo la representó la compañía de Nicolasa Villar hasta noviembre de 1795. También hay datos concretos de treintinueve funciones que se dieron desde el 30 de mayo de 1797 hasta el 7 de febrero de 1798, en las que también figura Nicolasa Villar. Los títulos que más se repitieron: *La Raquel, Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción, La gitanilla de Madrid, La crítica de los teatros, La hermosa fea*, etc. Las representaciones privadas, incluso con actores niños, fueron relativamente frecuentes en la actividad teatral de la mejor sociedad virreinal colombiana. No se mantuvo ausente el teatro de la vida en América bajo el gobierno de los españoles en el siglo XVIII.

El Coliseo Ramírez en 1840 cambió de dueño y se convirtió en el Teatro Maldonado que conoció una gran actividad. Pero esta decayó notablemente en 1883 que acusa falta de compañías para la representación. Esto coincidió con el arruinamiento material del edificio. Entonces el gobierno del Presidente Núñez compró en 1885 el edificio y solar y construyó a todo lujo el Teatro Colón, uno de los mejores que ha conocido América. Este teatro lo inauguró la compañía italiana Azzali, con la ópera *Hernani* el día 27 de octubre de 1895 [12]. Esta misma compañía italiana había inaugurado también, en 1891, el Teatro Municipal con *El Trovador*. Pero la afición teatral se extendió a las clases sociales altas y, aunque el oficio de cómico no estaba bien visto pues hasta los jóvenes salían disfrazados para hacer los papeles femeninos, los autores y los aristócratas aficionados formaron como sociedades teatrales para las representaciones. Un grupo importante fué El Pesebre Espina en 1877, el salón de Antonio Espina, que dió funciones con éxito de público y del que fué principal atracción Félix Merizalde con sus muñecos y que dieron a conocer al público bogotano *Don Pedro Taquillas* de Tirso de Molina [13].

Estos teatros formados de modo casi espontáneo continuaron a principios del siglo XX. De ellos es un ejemplo *La Gruta Simbólica* y *La Escala de Chapinero*, obra del gran amante del teatro Manuel Castello en 1904, que conocieron las representaciones escénicas privadas en los azarosos días de guerra y cuyas veladas fomentaban ilustres nombres de las letras colombianas como Clímaco Soto Borda, Julio Flórez, Alfredo Gómez Jaime, Max Grillo, etc. Tampoco han de olvidarse los teatrillos que esporádicamente surgían como el interesante de «La

Gallera» que en 1825 divertía al público con las caricaturas de los dramas; o el teatro escolar que los grandes colegios fomentaron y que estaba dentro de la tradición misionera de los religiosos y que se hizo más fuerte en los primeros años de la independencia por causas patrióticas.

Las compañías de actores que llegaban a actuar a los teatros bogotanos eran extranjeras. La primera nacional es de 1806 y de las más importantes la de drama que organizó Vargas Tejada, que actuó en 1829. De las compañías más famosas que desfilaron por Bogotá han de citarse las de Villalba (hizo drama con Margarita López en 1836 y ópera en 1884); la de Mateo Fournier y el gracioso José Belaval, en 1846 y 1849; y, en los finales de siglo, la de drama de Luis Amato que estrenó obras colombianas en 1893 y la de Serrador-Mari, también de dramas, en 1899. Y, ya en nuestro siglo, las de Luisa Martínez Casado, la de Francisco Fuentes; y la Comedia Nacional Colombiana de Arturo Acevedo Vallarino que debutó en el Teatro Municipal de Bogotá el 26 de Enero de 1905 (antes habían actuado en La Escala de Chapinero) y que marca una presencia del teatro nacional muy significativa. Hasta años después no surgiría otra compañía dramática nacional: la de María Lobo Guerrero. No faltarían después compañías importantes como la de Guerrero-Mendoza, Francisco Ares, Virginia Fábregas, etc. Aparte de estos nombres de prestigio a lo largo del siglo consiguieron popularidad personal actores como el protéico Honorato Barriga que por el favor del público llegaba a todos los extremos de la diversión teatral como un juglar y a veces hasta al mal gusto como, cuando en 1860, entretuvo al público anunciando un baile de pavos.

El teatro del siglo XIX conoce, como sus primeros balbuceos formas dramáticas que se inclinan al monólogo como las obras de José M.ª Salazar que, más adelante citamos, *El canto de Fucha*, que abrió nuevos horizontes, obra del sacerdote JUAN MANUEL GARCÍA TEJADA (1774-1845) y que en homenaje al virrey se representó en 1803; así como la pieza dramática *El zagal de Bogotá* del doctor JOSÉ MIGUEL MONTALVO (1782-1816), patriota y mártir de la independencia, que se estrenó en 1806 en el Coliseo Ramírez. Estos fueron los primeros balbuceos escénicos de los principios de siglo en Bogotá.

En cuanto a las obras que conoció en el siglo XIX, antes de 1825, puede decirse que, como los teatros españoles, Bogotá conoció las tragedias afrancesadas como el *Orestes* del italiano Alfieri, la tragedia de forma sometida a las tres unidades dramáticas pero de un sentimentalismo exaltado y retórico como *La Raquel* de García de la Huerta, la comedia de sátira social a la manera de Moliére y de Moratín, o la comedia lacrimógena como *El delincuente honrado* de Jovellanos. La compañía española de Alfonso Torres que trabajó de 1839 a 1843, y que fué una de las de más éxito que conoció Bogotá, modernizando el gusto y pasando del neoclasicismo al romanticismo, representaba ya el teatro romántico hispano con obras de Larra, Zorrilla y García Gutiérrez, sin olvidar las comedias de Bretón de los Herreros y de Ventura de la Vega.

Pero la moda del siglo XIX colombiano fué el teatro musical. La ópera, no obstante lo costosa que es, tuvo el favor de la sociedad. Desde que Francisco Villalba la llevó por primera vez en 1848, se sucedieron las compañías extranjeras, más o menos buenas, como la de Olivieri (1858 y 1863), la de Bellini (1865), Barbieri (1866), Cavalletti (1866), Florenilli (1874), Pocoleri (1874), Benic (que en 1875 estrenó una ópera nacional: *Florinda* del maestro Ponce de León), Azzali (1891-1897-1898), etc.

La zarzuela opereta que tanto gustaba al pueblo madrileño gustó también al bogotano especialmente desde 1860 que la compañía de Matilde Cavalletti intercaló algunas de ellas en su temporada de ópera. En 1868 la compañía Villa-Zafrané obtuvo un éxito inusitado en una actuación coronada por el éxito durante dieciocho meses como Julia Pla en 1882. Josefa Mateo fué también muy

popular en 1876. A fines de siglo el género chico español triunfaba con *La marcha de Cádiz*, *El dúo de la Africana*, *Los sobrinos del capitán Grant*, etc.

Los autores colombianos contribuyeron a lo largo del siglo XIX a las representaciones musicales y hasta fueron afortunados en piezas del género estimables. Pongamos los siguientes ejemplos:

José Manuel Lleras (1843-1879) hijo de Lorenzo escribió el libreto de la zarzuela *La guardia del campamento* que se representó en el teatro y en residencias privadas. Estrenó las comedias *El endemoniado* y *El domingo*. Su comedia *El espíritu del siglo* se considera su mejor pieza escénica.

Carlos Sáenz Echeverría (1853-1894). Escribió la zarzuela *Similia Similibus*, libreto de mucha gracia que se representó «en los aristocráticos salones del señor Mariano Tanco» según Ortega. La música se debía a Teresa Tanco cuyo cumpleaños celebraban con esta representación que se desarrolló en el comedor de la casa convertido en teatro. Según parece Sáenz escribió otras graciosas piezas con música como *El estudiante* y *Don Panchito*. Sus obras pertenecen al realismo.

En los finales de siglo y principios del nuestro en el sainete y comedia musicales han destacado los hermanos Federico y Víctor Martínez Rivas, una especie de hermanos Quintero colombianos. Ellos dominaron la gracia fina en los libretos de zarzuela y en la comedia. Sus zarzuelas *Generales en compaña* (1899) y *Very Well* (1903) fueron aplaudidas y celebradísimas. Víctor, él solo, escribió el drama *Sol de diciembre* que constituyó un triunfo. No así su comedia *Cosas del oficio* (1917) en la que parece se extralimitó al presentar ciertas escenas que, aunque graciosas, eran inmorales.

Neoclacisismo y romanticismo. Dramaturgos colombianos.

La comedia y la tragedia neoclásicas, como en España, abren paso al sainete de una comicidad que se inclina a la vulgaridad o al drama sentimentalmente exaltado. Así puede decirse que continúa la vida escénica colombiana tres cuartas partes del siglo XIX aunque Colombia represente lo más culturalmente elevado de América pues, como se ha sido dicho varias veces, a mediados de dicho siglo, Bogotá es la *Atenas de América*. La máxima vida teatral en el siglo se debe a la popularidad que los dramas del romanticisino hispano y francés consiguen en la ciudad. Las compañías y los actores a fines del siglo XVIII hacían principalmente comedia [14] como Catalina Alvarez que inauguró el Coliseo Ramírez el 6 de octubre de 1792; Nicolasa Villar de 1793 a noviembre de 1795, y en 1798; y María de los Remedios Aguilar, en 1797. En estos finales de siglo aunque también actúa en Bogotá alguna compañía de drama como la de Palacio y Huerta se veían obligados a actuar con canzonetistas como «La Jerczana» y «La Cebollino» para hacer más atractivo su programa. Los comienzos del siglo XIX establecen poca variación, incluso nominal. El teatro gustaba; aunque se registra alguna falta de éxito en las representaciones como la sufrida por la compañía de comedia de Nicolás Ramírez en 1804. En cambio «La Jerezana» y «La Cebollino» mantienen su popularidad y se despidieron del público de Bogotá en 1816 que trabajaron por última vez. En cuanto a compañías nacionales colombianas, la primera que hubo en Bogotá fué de comedia y apareció en 1806.

Las representaciones eran homenajes a los virreyes; después se conmemoraban los aniversarios de la independencia y pronto, en el siglo XIX, empezaron a representarse junto a las comedias de Moratín y los sainetes de Ramón de la Cruz, algunas obras nacionales. Un ejemplo de ellas fué *La ilusión de un enamorado* de Mario Candil (n. 1789) que se estrenó el 11 de agosto de 1813 por un conjunto de aficionados de la buena sociedad. Era una comedia en prosa y verso

que su autor dedicaba, en aquella velada de sociedad, a Nariño que no pudo asistir por deberes de Estado. Mario Candil estrenó más adelante esta comedia en 1826 así como también su drama *Amor y desdén* que entusiasmó al público con una bella fábula de caracteres infantiles. La princesita de una gran belleza, rechaza el amor de un enano de nobles sentimientos que la idolatra y le dirige una carta amorosa y humilde. La princesa aceptó el amor de un gigante de alma mezquina y sensual que la engañaba con una pastora. Una mañana la princesita que paseaba a la orilla del mar, encontró el cadáver del enano que se había quitado la vida porque la amaba. Horrorizada huye a refugiarse en una iglesia pero tropieza con unos novios (el novio es el gigante) que salen de desposarse... La princesita llora amargamente mientras el gigante suelta una carcajada brutal. El mismo carácter de cuento infantil tiene el entremés-comedia, ya citado *La ilusión de un enamorado* con el sueño que un joven tuvo creyendo en la noche de luna que acariciaba a su amada cuando sólo era una realidad felina... En 1827 se representó el drama *El fulgor de los escombros*, «obra de fondo socialista e inferior a sus dos primeras producciones; está escrita con mano dura y sus personajes están movidos sin naturalidad», según Ortega Ricaurte [15].

Fué de los primeros dramas representados en Colombia, país que también conoció en el siglo XVII los de Bruno de Valenzuela, a quien por su drama *En Dios está la vida* (1622) se le considera el iniciador de la dramaturgia colombiana.

Los solos títulos de Candil ya nos dan su filiación prerromántica. En los primeros años de la emancipación también fué muy popular el *Monólogo de Ricaurte* escrito en 1814, en homenaje a su heroica muerte, por JOSÉ M.ª SALAZAR (1784-1830), autor de la letra del primer himno nacional colombiano, y partidario de la independencia desde 1810, que representó al nuevo país como diplomático en Washington y París. Su dramática tiene la vehemencia lírica de sus temas de libertad y muerte; pero su formación es neoclásica pues tradujo el *Arte Poética* de Boileau. Su famoso monólogo tuvo la oportunidad de expresar el heroísmo reciente de Ricaurte, volando un polvorín del ejército de la independencia para que no cayese en las manos virreinales. Naturalmente que el acto es evocado con todos los recursos retóricos de época, llenos de efectismo y de patriótica oportunidad, cuando Ricaurte, mecha en la mano, se dispone a prender la pólvora y sus palabras son de emocionada despedida para su familia, compañeros y amigos. En ocasiones este sentimentalismo alternaba con las alegres canciones de «La Cebollino»; y con notas de alta sociedad por la intervención de alguna muchacha distinguida que recitaba. Salazar estrenó también otros dos dramas: *El soliloquio de Eneas* y *El sacrificio de Idomeneo*, ambos en 1803.

Como primer dramaturgo colombiano se ha de considerar a LUIS VARGAS TEJADA (1802-1829), escritor y político de azarosa y corta vida. A los veinte años cantaba en Bogotá, en versos apasionados, la grandeza de la patria y de Bolívar, a quien dirigía los más entusiastas epítetos. Después lo denostaría como a tirano y llegaría en su repulsa hasta la violencia pues interviene directamente en la conspiración y atentado contra el Libertador (1828). Fugitivo, encuentra la muerte poco después; según unos, ahogado en uno de los ríos de los llanos de Casanare; y, según otros, asesinado en una cueva en unión de seis fugitivos (la cueva desde entonces se llamó «de los siete caballeros»). Aunque hombre joven, tenía una gran erudición y genio demostrado en la prosa de su *Recuerdo histórico* y en los idiomas que conocía (tradujo a Goldoni y a Metastasio). Su arte lo demostró en la pintura (se conserva una acuarela que representa a la Magdalena), en la lírica y en la poesía dramática. En este aspecto es un prerromántico y hemos de citar sus tragedias: *Sugamuxi* con los sacrificios humanos en el templo precolombino, ambiente que luego encontraremos en J. J. Ortiz, y *Aquimín*, estrenadas en 1818 y 1819 respectivamente, y *Saquesazipa;* así como los dramas

Doraminta, estrenado en 1819, y *Witikindo*, estrenado en 1820 que son de tema aborigen.

Como puede suponerse son obras de características neoclásicas así como el cuadro en verso *El Parnaso transferido*, comedia con coro a la manera griega, estrenada en 1820, en la que los que gozan del parnaso huyen de él para escapar al mundo de la tiranía y gozar las libertades que los héroes de la independencia conceden a sus súbditos para que sean felices. Los parnasianos cantan las glorias y grandezas de Bolívar y Santander que el propio Apolo ensalza en silvas, entre alusiones a «grillos rotos», «quebradas cadenas» y «despotismo infando» y grandes elogios a los «nombres más grandes» y «más queridos». Años después Vargas Tejada lanzaría contra Bolívar los más denigrantes poemas, panfletos y el monólogo lírico *La madre de Pausanias* que acabaron en el atentado contra Bolívar cuyas consecuencias fueron mortales para el famoso dramaturgo.

Se considera la obra teatral más famosa de Vargas Tejada la comedia con gracia de sainete titulada *Las convulsiones* que se estrenó el 7 de junio de 1828 en el Coliseo Ramírez como sus obras antes citadas. De esta obra escribe Bayona Posada que es «la más popular e interesante, rebosante de sal (aunque gruesa en ocasiones), en que pinta la sociedad de entonces y en que, no obstante tratarse de una imitación de obra italiana (*Convulsioni* de Francesco Albergati Capacelli), imitada a su vez de *El acero de Madrid* de Lope, dibuja con mano maestra personajes inconfundibles santafereños, como el maquetas, el fresco y la beata» [16].

Este juguete cómico de indudable influencia moratiniana era una sátira social criolla porque las convulsiones (pretexto que se prodigaba, como los desmayos en las jóvenes para romper la monótona severidad de las visitas de cumplido) pertenecían al realismo escénico del teatro social. Ortega Ricaurte ha reproducido el fragmento prosificado de una escena:

> — *Hija, ¿qué tal te sientes? Ya tu primo fué a buscar otro médico.*
> — *Lo estimo. Pero acuérdese usted que hacerme debo para el próximo baile un traje nuevo.*
> — *Pues ¿no tienes muchísimos guardados, que están, los más, apenas estrenados?*
> — *¿Ir con un mismo traje a dos funciones? Mariquita, ¡me dan las convulsiones!*
> — *¡Hija, por Dios!... Haremos el vestido.*
> — *Estoy mejor.*
> — *Y, ¿cuánto te han pedido?*
> — *Ciento y cincuenta pesos, nada menos.*
> — *¿Para una sola vez? ¡Estamos buenos! Así pronto acabamos con la hacienda. ¿No los hay más baratos en la tienda de...?*
> — *¿Para baile, traje de visita? Tenme, que me repiten, Mariquita!*
> — *Hija de mi alma: toma. En el armario hallarás el dinero necesario.*
> — *¡Ay, me pasa! ¡Qué vértigos tan feos! (cuando alguno se opone a mis deseos).*
> — *Pero, estando tan mala, ¿será bueno que te expongas al frío y al sereno? ¿Y si te da en el baile el accidente? No ir a él, me parece más prudente.*
> — *¿No ir al baile? ¿Quedarme aquí metida como si fuera monja? ¡Esto no es vida! ¿Y estarme sin dormir hasta la aurora oyendo el tu-tu-tum de la tambora? Quítame, Mariquita, la peineta, que me quiere volver la pataleta* [17].

Este diálogo entre padre e hija es de una teatralidad, más o menos efectista, pero está en la línea de la comedia moratiniana, de Martínez de la Rosa y de Bretón de los Herreros.

Con Vargas Tejada se considera iniciador del teatro colombiano a José Fernández Madrid (1789-1830), médico y político que, unido al movimiento por la independencia, fué elegido presidente de la República y ministro en Londres. En los tiempos de las luchas por la independencia, estuvo deportado en La Habana, donde fundó «El Argos» (1920). Era también poeta. Había hecho traducciones y se sentía atraído especialmente por la tragedia. El heroísmo en el amor a la libertad de los americanos era su fuerte.

Es un dramaturgo típicamente neoclásico y que podemos emparejar por su

obra dramática a nuestro Nicolás Fernández de Moratín por su forma y su fondo nacional. Escribe dos tragedias sometidas a las unidades dramáticas y en el romance endecasílabo apropiado para el tema heroico:

a) *Atala*. La representaron los alumnos del colegio del Rosario de Bogotá, con asistencia de Bolívar, en 1825. Ya, antes, había sido editada [18]. Concha Meléndez dice que esta tragedia comenzó el entusiasmo por la novela corta del mismo título de Chateaubriand [19] sobre el conocido tema de la hija del jefe de la tribu que liberta al cautivo y huye con él al desierto hasta refugiarse en la cueva del padre Aubry, sacrificarse en aras de la castidad cristiana y ser sepultada por el ermitaño y Chactas. El tema es sumamente teatral y su indianismo es de una suave sentimentalidad y pintoresquismo. La escenografía recoge los motivos de la naturaleza y el comienzo es de un patetismo que ejerce presión violenta sobre los sentidos como la tramoya de la tormenta.

b) *Guatimocín*. Se estrenó en 1825 y se editó en París en 1827 [20]. Es otra obra de forma neoclásica y fondo sentimental prerromántico a la manera del español García de la Huerta. Está dictada por el patriotismo americano y dedicada a Bolívar. Exalta la nobleza del azteca (quemado en la hoguera por no revelar a Cortés el lugar donde se escondían los tesoros de su pueblo) y la crueldad hispana (llama tigres a los españoles). Es típica de los primeros años de la independencia americana y muy exaltada en estimular los sentimientos indígenas sinceramente sentidos. Para Ortega Ricaurte en esta tragedia, «se encuentran plan bien concertado, escenas verdaderamente trágicas, caracteres bastante sostenidos y versos llenos de noble inspiración. Lo que más honra a Madrid, es su conocimiento de la lengua y de los recursos literarios» [21]. No cabe duda que Fernández Madrid tuvo un gran sentido de la tragedia y gran habilidad y disposición para ella (se dice que, en una noche, tradujo la *Meseniana* de Delavigné; y que también, en una sola noche, hacía un acto de sus tragedias). Vicios y virtudes (imaginación ardiente y falta de pulimento en expresión, versos y sentimentalismos) de época y escuela pero presencia del dramaturgo. Bayona Posada dice de sus dos tragedias que «aunque pesadas en sus diálogos y paquidérmicas en su movimiento, tienen caracteres bien trazados y momentos de verdadero dramatismo» [22].

El drama histórico de José Caycedo Rojas (1816-1898). — Este romántico-realista puede decirse que cierra una etapa. En 1849, se estrenaba en Bogotá el drama *Miguel de Cervantes Saavedra*. Su autor era un político (Presidente de la Cámara de Diputados y Ministro de Relaciones Extranjeras) y profesor de prestigio en la dirección de centros culturales. También estaba interesado en la historia del teatro colombiano *(Recuerdos y apuntamientos)*. Había estudiado en el colegio de Nuestra Señora del Rosario y nacido en época muy trágica. Caycedo obtuvo un extraordinario éxito con su drama sobre Cervantes que le representó la compañía Fournier reorganizada por Belaval como director, en el Teatro Maldonado (el Coliseo Ramírez que en 1840 tomó el nombre de su nuevo dueño). En este mismo teatro se representaron también otros tres dramas de Caycedo: *Celos* (1858), *Amor y ambición* (1868) y *Gratitud de un artista* (1869). Ortega Ricaurte dice que estos dramas «hacen verdadero honor a la dramaturgia colombiana»; y agrega: «El, como todos los autores contemporáneos suyos (con muy raras excepciones), tuvieron casi la misma escuela. Casi la mayor parte de estos dramas son profundamente literarios: pero hoy no podrían representarse, pues el gusto dominante es el de las obras que calquen la realidad de la vida, sin apelar a viejas hazañas, donde sus personajes (como dijimos refiriéndonos a Madrid), pudieron despertar interés en los espectadores de aquellos tiempos, pero no en los de la época actual» [23].

Lázaro M.ª Pérez (1824-1892). — Otro de los artistas nacionales románticos colombianos que estrenaron y triunfaron en Bogotá fué Lázaro M.ª Pérez que llegaría a ser director del teatro. Su gran éxito fué en 1854 cuando la compa-

ñía formada por el doctor Lorenzo M.ª Lleras, con elementos nacionales de vocación teatral, le estrenó en el Teatro Maldonado *La cordelera*, un drama romántico de trágico tema y geografía italiana en el que la protagonista Teresa alcanza un gran patetismo, y Guillermo Eloy Izásiga, actor nacional, un señalado triunfo de interpretación [24]. Dos años más tarde estrenó *Elvira* de tema hispánico y con la presencia histórica de Felipe IV aunque no para exaltarlo. También escribió otros dramas como *El gondolero de Venecia*, *El corsario negro* y *El sitio de Cartagena en 1815*. El autor que era general senador del partido conservador y fué ministro en Alemania, publicó dos volúmenes con sus *Obras poéticas y dramáticas*.

Jose M.ª Samper (1828-1888). — Político diplomático y periodista (redactor de numerosas publicaciones colombianas) y profesor. Representa la transición del romanticismo al realismo. Fundó un Centro de Autores Dramáticos (1854) que reunió los nombres más prestigiosos teatrales, y que se disolvió desgraciadamente por desacuerdo en la elección de la obra para el beneficio del actor Izásiga. La obra dramática de Samper se inclina, como su novela, al costumbrismo realista de observación nacional. Estrenó cuatro dramas: *El deber cumplido* (1854), *El hijo del pueblo* (1855), aunque inferior al anterior, gran éxito de la compañía Amato en 1893. *Dios corrige, no mata* (1857) y *La conspiración de Septiembre* (1860); tres comedias: *Un día de pagos* (1857), *Percances de un empleo* (1857), y *Los aguinaldos* (1858); y una ópera: *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna* (1874) en cuyo libreto estaba, según Gómez Restrepo, lo mejor de su poesía, y a la que puso música el maestro Ponce de León [25].

Lorenzo M.ª Lleras (1811-1868). — Según Bayona Posada hizo «preciosas» traducciones de los románticos como *Un capricho de la fortuna* y *Cada cual tiene su flaco;* para Ortega Ricaurte «fué uno de los primeros que hizo adaptaciones de obras extranjeras, traduciendo *El domingo* o *El endemoniado*, comedia francesa de D'Epagny y Dupin» y los bogotanos le deben «inmensa gratitud» por sus esfuerzos por el teatro nacional para «formar una compañía dramática, que fué la primera nacional, y la cual logró deleitar a nuestros antepasados» [26]. En 1860 estrenó la comedia *El espíritu del siglo* y la zarzuela *La guardia del regimiento*. Era un escritor romántico. Uno de sus nietos es Alvarez Lleras, el dramaturgo colombiano actual. Tuvo un bien ganado prestigio en el mundo teatral — fué cuatro años director del teatro de Bogotá — y, entre los jóvenes, pues fué rector del colegio del Espíritu Santo.

El romanticismo social

Santiago Pérez (1830-1900). — Político, diplomático y rector de la Universidad. Cultiva un drama social truculento a la manera de Dumas. Fué dos años presidente de la República y salió desterrado a Europa. En 1851 el Centro de Autores Dramáticos acordó representar su drama *Jacobo Molay*. Las intrigas que se sucedieron a esta determinación ocasionaron que dicho centro fuese clausurado. No obstante, más tarde, se representó. Fué un éxito. El doctor Lleras lo elogió en el prólogo con que fué publicado; dice que fué escrito «en el breve espacio de diez tardes» y «encarna muy bien las tendencias de la escuela de los discípulos de Dumas». Una dura crítica de Mariano Ospina contra el drama, fué calificada por el doctor Gómez Restrepo de «toque funeral del romanticismo decadente». Los absurdos románticos del drama han hecho a la crítica moderna ratificar los anteriores juicios pues se insiste en que es truculento y melodramático. Se juzga, por menos efectista, con más benevolencia el titulado *El castillo de Barkley* (escrito en 1853 y estrenado en 1885). Rivera Ricaurte lo considera «de concepción moral más sana» y, destaca, con palabras de Gómez Restrepo, algunos aciertos: «Tiene pasajes, como la escena décima del acto cuarto

y la segunda del último, que están escritas en el tono sobrio y levantado de la verdadera tragedia y revelan la rápida evolución que se iba verificando en la mente del juvenil autor» [27]. Bayona Posada, aunque también calificó de truculento su *Jacobo Morlay*, considera que estos dramas son «acaso no inferiores» a los de Rivas y García Gutiérrez. Santiago Pérez tiene también el drama *Nemequene*, estrenado en 1855.

Otros nombres colombianos. — Los repertorios de los teatros de Colombia no significaron una gran cantidad de obras de los autores nacionales; pero el desarrollo literario del país permite presentar numerosos nombres si bien muchos de ellos no conocieron su desarrollo en los escenarios.

Francisco de Paula Torres (1808-1885) que divulgó los temas históricos españoles en una arrebatada expresión romántica con sus dramas *El conde don Julián* y *Gonzalo de Córdoba*, ambos conocidos del público en 1833. El segundo parece que consiguió una gran popularidad y puede decirse que sustituyó la *Sulma* de Ortiz en el favor del público.

Han de citarse Rafael Alvarez Lozano que estrenó *Miguel* en 1834 y tuvo un gran éxito con sus tragedias prerrománticas *Los proscritos* y *El corsario;* Manuel María Madiedo (1815-1888), «connotado publicista, compuso a los dieciocho años una tragedia en cinco actos, intitulada *Corodiano* (sic); luego escribió otra tragedia que se representó en nuestro teatro titulada *Roma libre* que se estrenaron en 1849», según Ortega Ricaurte [28]. Dados otros títulos de tragedia neoclásica que se citan de este autor — *Lucrecia, Bruto* — la primera citada debe ser *Coriolano*. También cultivó la comedia como en *El doctor Berengena* y *Una mujer de las que no se usan;* y el juguete *Tres diablos sueltos*. Y ha de agregarse el drama *Una idea abismo*.

Leopoldo Arias Vargas (1832-1884) que estrenó en 1856 *Besos que hieren* que, según Ortega Ricaurte, «tuvo un gran éxito en las noches que subió a las tablas del Maldonado»; que también nos dice que Arias Vargas escribió canciones que fueron muy aplaudidas y el drama *Pascual Bruno* que se estrenó en 1857 «con estrepitoso aplauso» y que estaba tomado «de las obras de Alejandro Dumas (Papel Periódico Ilustrado, n.º 75) y se repitió muchísimas veces e igual recibimiento tuvo en varias provincias y en el Teatro Nacional de Caracas» [29]. También escribió *La gema de Castelnovo*.

Un tema heroico teatral. El de la heroína colombiana Pola Salavarrieta.

En cuanto a la predilección del público — respecto al teatro nacional — se vinculó principalmente en el tema heroico. *La Pola*, por ejemplo, fué el símbolo popular del heroísmo. Los teatros americanos de habla española conocieron esta personalidad cuyos prestigios corrieron parejos con los de Lucía Miranda en el teatro y la novela rioplatenses. Pero Pola Salavarrieta era algo más próximo y más vivido para los públicos criollos que siguieron a las etapas de la independencia [30] y se escribieron y representaron algunas obras con el tema histórico de su heroicidad que excitaban al público hasta el extremo de que olvidaba de que aquello era una ficción y ocasionaban disturbios cuando los soldados actores la llevaban a fusilar. Así ocurrió en 1826 cuando se representó *La Pola*, el drama en cinco actos y en verso de José M.ª Domínguez (1788-1858), jurisconsulto nacido en España, partidario de la independencia y amante de las bellas letras. El mismo tema trataron — empezando por José Domingo Roche que escribió una tragedia sobre Policarpa Salavarrieta por encargo del general Santander —; Constancio Franco y Vargas, de quien hablamos más adelante, en *Sámano o la independencia de Nueva Granada* (1877); y, en ambas orillas del Plata como Medardo Rivas (1825-1901), diputado, cónsul de Colombia y director de diver-

sas publicaciones como «La Revista de Colombia», cuyo drama es de 1871 [31]; Carlos Alban (1844-1900) en un extenso drama en cinco actos y un epílogo *(Policarpa Salavarrieta)*; Jenaro Santiago Tanco (murió en 1880) en su drama *La Pola* mezcla también, como romántico, el verso y la prosa en su pieza etc. El tema ha atraído también al teatro no colombiano y hay ejemplos como el de Bartolomé Mitre *(Policarpa Salavarrieta)*, el venezolano Julio Calcaño *(Policarpa Salavarrieta)* y otros más recientes como el de la escritora uruguaya Sarah Bollo [32].

Romanticismo peruano. El drama satírico costumbrista.

La larga y fecunda vida del gran Ricardo Palma (1833-1919), le permitió una etapa de dramaturgo de un romanticismo tardío para la época pero temprano para la edad del autor cuyo drama *Rodil* lo estrenó a los dieciocho años cuando, según su expresión, «desacreditaba el teatro nacional, ilustrado por las buenas comedias de Pardo y de Segura». Estaba Palma, tan avergonzado de esta pieza, que, cuando posteriormente escribió una tradición sobre el tema, insistió en que «aquello era un mamarracho» y que «como protesta contra tal paternidad», escribía la tradición de *El fraile y la monja del Callao* dedicada al mismo tema del general José Ramón Rodil. Dada la extremada juventud del dramaturgo la pieza teatral tenía todas las ingenuidades absurdas del más basto sentimentalismo muy distanciado del humorismo que alejó sus tradiciones del romanticismo hasta un postmodernismo lleno de habilidad y novedad.

Veamos los dos dramaturgos románticos del Perú a que antes aludía Palma en aquella frase en que execraba su teatro y salvaba el de ellos. Pertenecen a aquella época literaria que él también nos recordaría posteriormente [33]: Felipe Pardo y Aliaga (1805-1869), ilustre en la literatura y en la política (era monárquico y se había educado en España), aplicó una sátira mordaz contra las instituciones vacilantes de los nuevos estados hispanoamericanos. Esta sátira de las costumbres la dedicó con habilidad a la escena en una especie de comedia didáctica que, no obstante ser un acicate contra la mayoría popular, el público se divertía con ella. Así fueron sus comedias didácticas: *Frutos de la educación* (1829), *Una huérfana en Chorrillos* (1833) y *Don Leocadio o el aniversario de Ayacucho* (1833) alguno de cuyos personajes recuerda los de Bretón en *Los dos sobrinos o la escuela de los parientes*, siempre en la línea moratiniana.

El otro dramaturgo a que aludía Ricardo Palma es Manuel Ascensio Segura (1805-1871) cuyas obras de simpática atención al pueblo peruano puede decirse que echaron las bases del teatro criollo. Su farsa en verso y en un acto *El sargento Canuto* (1838) es una divertida comedia de enredo en que el sargento fanfarrón plantea su pretensión al amor de Jacoba como quien pone sitio a un fuerte. Ella, no obstante ser el candidato de su padre, lo rechaza. Pulido, su otro pretendiente, desafía al sargento. Este con un soldado toman militarmente la casa para el casamiento pero Pulido y un amigo se fingen los escribanos y sorprenden y desarman a los militares; y, cuando llega el verdadero escribano, casan a Pulido y a su amigo con Jacoba y su hermana, previo permiso paterno. Esta pieza tiene una comicidad llena de parenteseos con la comedia social hispana moratiniana y, como otras suyas, recuerda las de Bretón de los Herreros.

En 1842 estrenó en Lima dos comedias de costumbres: *La moza mala* cuyo título alude a un baile popular en que a dos muchachas su tía les ordena retirarse de una fiesta fingiendo hora avanzada y en realidad porque le estorban para conquistarse un joven que pretende a una de ellas. Los jóvenes que las pretenden se ponen de acuerdo con ellas y entran en la casa, pero sorprendidos por la tía, fingen que la buscan porque uno es su enamorado. Ella los cree; danza con ellos

y se emborracha hasta llamar la atención y acabar el sainete con el baile de «la moza mala» entre los jóvenes. La otra comedia, *La saya y el manto*, consta de tres actos y es también de costumbres limeñas y es una graciosa comedia de enredos a base de una petición que hace una viudita joven a favor de su novio que, con las apariencias engañosas, de la saya y el manto, llevan a complicaciones que acaban con que el novio obtiene del ministro el deseado empleo y la abandona; pero la viudita acaba consolada por su cuñado, un hombre mayor en cuya casa vive, y con quien se pone en amores. Parece encerrar también una sátira política del mandato Santa Cruz.

Otras comedias de Manuel Ascencio Segura son: *La espía* (1854) cuya acción se desarrolla en vísperas de que la batalla de Ayacucho fuese conocida en un pueblo al que llegan tropas españolas. Todo gira en torno a María — a quien se encomienda espiar a los soldados españoles — y a Fernando, un soldado español que había salvado la vida a la madre de María. Cuando llegan los patriotas con las noticias de la paz, Fernando decide quedarse y casarse con María. La hermandad hispanoamericana, desprovista de odios, es lo que campea generosamente en la obra de Segura; *El resignado* (1855), una comedia política de los odios familiares por militar en distintos bandos de la lucha civil y que acaba bien por la generosidad final, y el deseo de convivir; *Nadie me la pega* (1855) con la tradición criolla del manto y la saya de las tapadas frente a las modas europeas y los amores de dos muchachas que burlan la vigilancia materna hasta que, descubiertas, se conciertan bodas de las que uno de los galanes huye; *Na. Catita* (1858), un personaje mitad celestinesco mitad hipócrita, cuya presencia enlaza los líos amorosos y de lucha entre lo criollo y lo extranjerizante de una familia; *Un juguete* (1858) con el enredo a base de una familia acomodada en que la mujer manda y, sin consultar a la hija, quiere darla en matrimonio a un anciano que es una caricatura de noble (el conde Pinta-Monos); *El santo de Panchita* (1859), en colaboración con Ricardo Palma, y a base de los acostumbrados equívocos; *Lances de Amancaes* (1862) en que los enredos de una fiesta en un «hato» acaban, como en los entremeses españoles, con música; *Las tres viudas* (1862), una pieza en la que no hay sátira de tipos sino el ambiente de la clase media que Segura localiza con sus lacónicas acotaciones para la composición de lugar como advierte el profesor R. Bazin [34]; etc.

Segura posee habilidad y gracia escénica. Su teatro está en la línea temática y de ambientes de las piezas teatrales españolas empezando por los «pasos» y los entremeses. En su técnica — aunque el tono de sus comedias sea el de Martínez de la Rosa y de Bretón de los Herreros — están generalmente sometidas a las tres unidades dramáticas, especialmente a la de tiempo. Es un teatro criollo de la burguesía de clase media por lo general limeña. Por el volumen y la calidad y el movimiento escénico es el primer dramaturgo del Perú [35]. Su teatro lo escribe en verso. Sólo su primer comedia — *El sargento Canuto* — es en prosa [36].

Un caso extraño de romanticismo viviente fué Clemente Althaus (1835-1881), que imita a los clásicos españoles como fray Luis de León y escribe una tragedia clásica *Antíoco* pero cuyo sentimentalismo exacerbado y angustiosamente lírico le hicieron acabar su vida en un manicomio.

El teatro romántico realista de Chile

Los escritores chilenos cultivaron, en general, el teatro escasamente. También las representaciones escénicas no fueron muy abundantes. Salvo algunas compañías españolas que incluyeron en su itinerario artístico Santiago, hasta 1887, no se tienen noticias de una temporada trancendental con la actuación de Sara Bernhardt con veinticinco representaciones. La presencia del drama romántico

en Chile se acusa en alguna publicación como en «El Progreso», cuando en 1849, aparece el acto I del drama histórico de Eusebio Lillo (1826-1910) titulado *San Bruno*. Lillo fué típicamente romántico en su propia vida (sentenciado a muerte en 1850, huyó a Lima). También en 1849 se representó *La acción de Yungay* del periodista chileno Manuel de Santiago Concha (muerto en 1891); y en 1869 una comedia que ganó mucha popularidad por ser reflejo de las costumbres: *Por amor y por dinero* de Luis Rodríguez Velasco (1838-1919), una vida románticamente entristecida por desgracias familiares.

En 1877 tenemos el drama *La huérfana* de Pablo Garriga (1853-1893). Antes de aquella fecha se representaron *El falso honor*, *El sacrificio inútil* y *Los dos amores* de Víctor Torres Arce (1846-1883) y se escribieron, como en los demás países, dramas patrióticos como *La independencia de Chile* de José Antonio Torres Arce (1828-1864). Pero en dicho año 1877 la conciencia teatral chilena se vió sacudida por un gran drama nativo que aunque con las características románticas, estaba basado en un hecho real escandaloso (envolvía a un prestigioso militar de San Felipe y a la mujer de un soldado): *El tribunal de honor* de Daniel Caldera (1852-1896). El tema con el castigo de la adúltera y el ambiente del Aconcagua que reflejaba ponía a los ojos de los espectadores un fragmento de la vida nacional. Fué un gran éxito y su autor ganó la fama la noche de su representación. No obstante esta obra no sirvió de primera pieza para iniciar el movimiento teatral chileno pues Caldera — aunque escribió para el teatro otras obras como *Arbaces o el último Ramsés* — se consagró al periodismo y la obra expresiva para el realismo que avanzaba, fué olvidada. Las representaciones no tenían gran éxito de público y las obras — aunque trataban de renovar los temas españoles que tanto prestigio tenían en sudamérica — no prosperaban en los escenarios. Los esfuerzos de los autores nacionales carecían de eficacia. Los chilenos del siglo XIX continúan el romanticismo en los dramas que escriben que generalmente o son de tema patriótico o se refieren a la sátira de las costumbres. Algunos nombres de la nómina: Guillermo Blest Gana (1829-1904) con sus dramas históricos *Lorenzo García* y *La conjuración de Almagro;* Alberto Blest Gana (1830-1920) con *El jefe de familia* (1858); Carlos Walker Martínez (1841-1905) con *Manuel Rodríguez;* Carlos Bello (1815-1854) con *Los amores de un poeta* (1842) autobiográfica; Daniel Barros Gres (1834-1907) cuyas comedias como *El tejedor o la batalla de Maipú*, *La colegiala* y *Como en Santiago* tienen gran mérito desde el punto de vista costumbrista y se han representado en la actualidad [37] y estas representaciones han justificado la popularidad que se dice tuvieron en el siglo XIX; Rafael Minvielle con *Ernesto;* Juan Rafael Allende (1850-1909) con sus comedias costumbristas como *Moro viejo* y *Los entierros* y patrióticas como *El general Daza;* Ricardo Fernández Montalva (1866-1899) con *La mendiga* y *Una mujer de mundo* (1897); Román Vial y Ureta (1833-1896) con sus sainetes como *Una votación popular;* etc.

El tema indianista para el teatro había conocido a principios de siglo algunos autores como Camilo Enríquez (1769-1825) que escribe dramas de falsa interpretación histórica como *Lautaro* y como *Camila o la patriota de Sudamérica*, en prosa, «entre los indios omaguas, cuyo cacique, educado en los Estados Unidos, es un perfecto civilizado» [38].

El drama histórico

Salvador Sanfuentes (1817-1860), el romántico de las leyendas, cultiva el drama histórico con todos los elementos emocionales y toda la escenografía que complementa los grandes temas del amor y la muerte. Inspirado en Marmontel nos da el drama en verso *Cora o la Virgen del Sol* [39] en el que escenifica los últi-

mos años del imperio de Atahualpa. Todos los falsos retoricismos de época y todos los recursos razonadores de libertad y progreso se manejan en esta pieza. Su fuerza dramática basada en la simpatía que despiertan las causas de conflicto (el español Alfonso, horrorizado por la conducta de Pizarro huye al campo de Atahualpa; enamorado de una virgen del Sol a la que salva la vida, tiene con ella un hijo; la virgen que ha quebrantado su sagrada promesa es condenada con su familia a la hoguera; el español, no obstante que lo quieren salvar, se presenta a la hora del castigo para morir con ella; un parlamento razonador del hispano convence a la asamblea inca de que el Sol no desea aquellos cruentos sacrificios), se debilitan en la escena donde alcanzan más vigor expresivo la fatalidad y la catástrofe inevitable a la manera helénica que todos los discursos razonables; el fanatismo inca religioso lastimado no puede ser contenido por la palabra humana por mucha elocuencia y razón que contenga. La bondad y generosidad de todos, empezando por Atahualpa, no deja de ser sorpresiva y emocionalmente teatral. De tema indio es también *Caupolicán*.

Otros dramas históricos de Sanfuentes que se citan son: *Juana de Nápoles*, *El castillo de Mazini*, *Don Francisco de Meneses* y *Una venganza*, en el París del siglo XVIII, en el que se mezcla lo folletinesco de Sué (el hombre perverso que desamado por su sirvienta, la compromete acusándola del robo de sus joyas que él mismo ha puesto en el cofre de ella; condenada a muerte, el sacerdote que es su padre, la salva del verdugo) con la pareja de amantes a la manera de Bandello (él cree que la ejecutaron, toma un veneno y va a su tumba; cuando se entera que se salvó, es tarde y muere). [40]

Bolivia. El romanticismo y la generación de 1880

La generación del 1880, la de la guerra del Pacífico, fué de grandes inquietudes indagadoras y Díez de Medina, aunque señala que la producción dramática fué «más substanciosa» que las otras literarias, sin embargo advierte que «un verdadero dramaturgo» que domine la técnica del género, de rica y variada producción, no lo hay [41]. A esas alturas del siglo XIX se escribe con todos los recursos románticos, exacerbados por las vividas y dolientes páginas guerreras. El amor a la patria y la elegía por el revés sufrido inspira también a los autores dramáticos cuyos temas giran en torno al heroísmo. Por ejemplo JULIO LUCAS JAIMES (1840-1914) que, aunque también cultiva el teatro festivo como en su comedia *Un hombre en apuros*, tiene el drama de expresivo título *Morir por la patria*.

La figura del teatro romántico es NATANIEL AGUIRRE (1843-1888), cronista y costumbrista, orador y político que ansía la perfección expresiva. Esta idea inicial en su dramática nos permite apreciar la labor del pulimento en su verso y expresión en su dramática de romántico. Sus fuentes de inspiración e impulso son los escritores europeos más conocidos en América: Espronceda, Zorrilla, Byron y, sobre todo, Víctor Hugo. Pero en sus dramas no falta el tema americanista, lo que él llamó «el sabor de la tierra de que se ha nutrido». Así son sus dramas *Visionarios y mártires*, sobre la independencia del Perú; *La represalia del héroe* (1869), con el tema patriótico boliviano; y *Condehullo o La calle del pecado* que se llevó a la pantalla en 1952. Estos dos últimos se editaron en París en 1911.

El drama romántico boliviano ha sido fundamentalmente histórico. Así podemos citar, con todos los defectos y exageraciones sentimentales de escuela, pero con todos los arrebatos patrióticos de aplicación, los dramas de JOSE DAVID BERRIOS *(Huáscar y Atahualpa*, *Atahualpa y Pizarro*, *Alonso de Ibáñez* y *Calama)*, JOSÉ POL *(Atahualpa)*, JOSÉ MARIANO DURÁN CANELAS *(La batalla del Pari* y *La cabeza de Warnes)*, RICARDO MUJIA *(Bolívar en Junín)* y HERMÓ-

GENES JOFRÉ cuyo drama *Los mártires* recoge, aunque en una geografía foránea — Haití — una etapa de violencia política y social boliviana, con tal expresiva fortaleza que ha sido considerado por este drama como el mejor autor teatral de Bolivia en el siglo XIX.

El teatro en Puerto Rico en el siglo XIX. Los biodramas de Tapia

La crítica y la investigación histórica universitaria nos han presentado ya con toda claridad el proceso teatral de Puerto Rico. Bajo gobierno español puede decirse que la isla tuvo mucho movimiento teatral: más si se le compara con los demás países americanos. La nómina de autores y títulos de piezas teatrales son abundantes como puede verse en las bibliografías hechas con todo rigor erudito. El teatro nativo tiene vigencia en la segunda mitad del siglo. Dos nombres de importancia para la época podemos destacar: Tapia y Brau.

a) ALEJANDRO TAPIA Y RIVERA (1827-1882) que llamó a sus obras teatrales biodramas y que representa un dramaturgo fecundo y de habilidad en las técnicas escénicas. Su primer ensayo dramático fué *Roberto d'Evreux* que escribió en 1848 y, que reescrito en 1856, fué representado y editado en La Habana en *El Bardo del Guamaní* en 1862. La obra fué estrenada por los aficionados de la Sociedad Conservadora en San Juan [42]. A juzgar por las críticas que de ella se reproducen adolece de los defectos del teatro hispanoamericano del siglo XIX, excesivos razonamientos que suelen ser poco eficaces para la multitud. La historicidad de la obra, la veracidad ante los documentos y lo fantástico y hasta la intención moral, sin olvidar su importancia, no son lo fundamental en el teatro. La acción siempre se debilita por el parlamento que sólo habla al entendimiento. Tapia contestó a las críticas que le hicieron [43].

En 1857 estrena en San Juan una nueva obra *Bernardo de Palissy o El Heroísmo del trabajo* que pertenece al neorromanticismo histórico y exótico, en el siglo XVI en Francia bajo el rey Carlos IX. La composición de lugar para los dos primeros actos es Saintonge, para los restantes París. La política y el amor con el patetismo de la prisión y muerte de Palissy conservando una mano sobre la cabeza infantil de uno de sus hijos hace que Alberto, su discípulo, «con entusiasmo doloroso», lo llame «héroe de la virtud y del trabajo». El creador de la cerámica en Francia y hugonote Palissy fué llevado a la escena por Tapia a instancias de Román Baldorioty de Castro. A este ilustre escritor dedicó su impresión [44].

Tapia insistió en sus biodramas en *Camoens* (Madrid, 1868,) [45] que se representó en San Juan en 1868. En la dedicatoria a Francisco Sellen, refiriéndose al acto IV, dice Tapia: «He podido pintar, en lo dable a mis fuerzas, el Camoens ya engrandecido por la desgracia, el cantor de la patria a que consagra los votos, los ayes y también el sarcasmo, propios del ser a quien dejó solitario la pérdida de la prenda amada y herido de muerte el desengaño». Es un drama romántico con ambiente histórico, carnaval y convento, con el héroe que muere en los brazos de la mujer que ama, llamándola ángel, con toda la fraseología y razonamientos del primer romanticismo:

Sin duda, ¡oh santo Dios!, probar querías
mi fe en la adversidad. Tras tantos días
de yerta soledad y de amargura,
en una hora me das tanta ventura
que vale un infinito de agonías.
Sin duda me abismaste en un infierno,
porque tu mente celestial me quiso
disponer para dar un paraíso.
¡Y cuán bello es tu Edén en dulce calma,
necesito más ser...! ¡Dame otra alma!
Mas ¡ay!... el corazón... muero... ¡Hado impío!
¡fué sarcasmo no más... tanta ventura!

Catalina —que solloza ante el cadáver de Camoens — dice que lo mató tanta alegría y que ya sólo Dios será su esposo. El drama que empezó en un palacio, acabó en un hospital.

Otros dramas de Tapia fueron *La cuarterona* (Madrid, 1867), *Vasco Núñez de Balboa* (San Juan, 1873) y *La parte del león* (San Juan, 1880). Con música del maestro Mateo Sabatés, la compañía de Adela Robreño, le estrenó en San Juan en 1869 el monólogo trágico *Hero* [46] Alejandro Tapia, en su dedicatoria a la actriz «por la bella ejecución con que supo realzarla», explica «La leyenda de Hero y Leandro parecióme siempre el mito del amor apasionado y funesto; tragedia tan bella como lastimosa. En dos seres unidos por el amor, ay! del que sobrevive. Hero fué pues el más desgraciado y por lo tanto el más digno de interés». El monólogo de Tapia, en el endecasílabo heroico propio para la tragedia, resuelve con gran arte el bello mito helénico. Los elementos poéticos — luna, la diosa Diana, la tempestad, otra vez la luna — y los musicales, acompañan los estados de ánimo de Hero hasta que se arroja al mar desde la roca más alta... Alejandro Tapia es la primera figura de dramaturgo de verdadera dimensión teatral o por lo menos la inicia.

b) Salvador Brau (1837-1912), dramaturgo romántico que utiliza las direcciones propias del siglo XIX hispanoamericano. El tema histórico de aplicaciones políticas, en defensa de la libertad, y lo foráneo. Así tenemos el drama *Héroe y mártir* que tituló «ensayo dramático» (San Juan, 1871) que presenta en verso el heroísmo del castellano Juan de Padilla en el siglo XVI; y *Los horrores del triunfo* (San Juan, 1887), inspirado en las vísperas sicilianas. Tiene también Brau *La vuelta al hogar* que tituló «estudio dramático» (1887) y *De la superficie al fondo* (1874), juguete cómico en verso, no faltos ambos de notas satíricas. Para Antonio Sáez «aunque, después de Tapia, es Brau la figura sobresaliente en esta primera etapa del teatro en Puerto Rico, el gran valor artístico de Brau, cae más dentro del género lírico [47]. Córdova Landrón lo ha estudiado últimamente. Y no debe olvidarse el nombre de Carmen Hernández de Arango.

El drama romántico realista del jíbaro

Algunos dramaturgos llevaron a la escena el tema campesino. Ramón Méndez Quiñones es el autor expresivo de este teatro con la figura del campesino puertorriqueño, el clásico jíbaro. *Un jíbaro* (1878), «juguete cómico jíbaro» es la obra de Méndez [48]. De esta obra dice Antonia Sáez:

> *Es la muestra más completa del carácter campesino honrado y noble, temeroso de la justicia y buen creyente. En contraste al hombre de la ciudad lleno de falsía, engaño y petulancia. Recuerda esta obra aquella producción, abundante en la España renacentista, de menosprecio de corte y alabanza de aldea, aunque aquí no hay el refinamiento culto que tales obras tenían y sólo una manifestación espontánea del vivir campesino* [49].

Con el tema de la boda de la hija del jíbaro con el hombre de pueblo, se engarzan escenas folklóricas. Es un lenguaje fotográfico como de un drama rural naturalista. La obra se llamó también *Un jíbaro como hay pocos;* y, en su segunda parte, *La jíbara*, decepcionada del proceder del marido, lo sufre sin descubrirlo a su padre. El marido rectifica. Por los temas podemos comprender la exaltación que se hace del noble corazón del hombre de campo de Puerto Rico.

Méndez insiste en el tipo del jíbaro en *Los jíbaros progresistas*, juguete cómico (Mayaguez, 1881); y, en su continuación, *La vuelta de la feria* (Ponce, 1882) en que, con la ida a la feria de un matrimonio, se tejen alusiones al gobierno de la isla y cuadros costumbristas. Está, pues, Méndez Quiñones con su obra en torno al jíbaro dentro de la tradición teatral hispanoamericana de la sátira social. Méndez escribió también un drama sobre la esclavitud: *Pobe Sinda.*

La persistencia romántica obliga a incluir en el romanticismo las que se escriben o estrenan en la ya avanzada mitad del siglo XIX. Y, aun más, todavía en esta especie de realismo romántico se oyen los acentos retóricos de un Quintana en los escenarios colombianos. Este retoricismo, aplicado al tema indio, nos permite considerar la tragedia indígena *Sulma* (1870) de José Joaquín Ortiz (1814-1892), auténtico temperamento romántico. En esta tragedia que mereció una extraordinaria popularidad, con la falsa historicidad de todo el drama histórico, se refiere a los sacrificios humanos de los indios precolombianos en el templo de Sugamuxi. Lo que tiene de reconstrucción y de documentos respecto de las costumbres indias de la antigüedad, hace que esta obra pueda ser catalogada como de transición al drama romántico. Ortiz, en el terreno del teatro cómico, tiene una pieza que gozó de más gran favor del público: *El hijo pródigo*, juguete cómico, que ha perdurado en los escenarios. .

A este postromanticismo pertenece también Camilo Antonio Escobar (1857-1895), autor de los dramas expresivos de sus inquietudes como *El infierno de los santos* y *Justicia o fatalidad*, estrenados en 1887. En el campo del juguete cómico escribió también graciosas piezas.

Por este teatro que se vale del procedimiento cómico para la sátira de las costumbres tanto de la ciudad como del campo y que representa un esfuerzo en busca de los problemas nacionales colombianos, sin abandonar los recursos sentimentales y pesimistas del siglo XIX ha de citarse a Adolfo León Gómez (1857-1927). Este poeta, diputado y senador, fué calificado por Miguel Antonio Caro como «el Vital Aza» colombiano». Se le considera como a uno de los que más ha fomentado el teatro colombiano pues sus obras se representaron en colegios y escuelas y eran muy amenas como sus comedias *La política exaltada* (1877) y *Globos ilustrados* (1888). Esta es «una crítica al atrasado sistema de instrucción elemental». Sus dos personajes más importantes son Chepa que «personifica la ignorancia campesina» y su hija Juana que es «la presunción y la fatuidad». También escribió dramas: *El soldado* y *Sin nombre* (1887) y *Corazón de mujer* (1919). En su libro *Diálogos y juguetes escénicos* dirige «Cuatro palabras al bondadoso lector» que son una amarga queja contra la desatención de las compañías de teatro extranjeras y la hostilidad de sus compatriotas para conocer las obras de los noveles, que las juntas de censura rechazaban sin leerlas por esto publicó para sus hijos dos (los dramas *Sin nombre* y *El soldado*) y destruyó los demás borradores. «Rompí la pluma con que había querido ayudar la fundacion del teatro colombiano» [50].

Constancio Franco y Vargas (1842-1917). Fué político y autor de novelas y leyendas históricas y uno de los más fecundos escritores teatrales del siglo XIX en Colombia. Entre sus dramas tenemos *Boves* (1869), *El Paraíso perdido* (1871), *Madame Marand* (1872), *Angelito*, *Contra soberbia*, *humildad*, *El demonio alcohol* y *La expiación de una mujer* (los cuatro de 1876), *Los comuneros* y el antes citado *Sámano o la independencia de Nueva Granada* (ambos de 1877) y *El visitador Montaño* (1881); entre sus comedias: *Los próceres* (1868), *Don Nicomedes* y *Entre la calumnia y la envidia* (ambos de 1874), *Los pecados capitales* (1875), *Tanto vales como tienes* (1876) y *A telón descubierto* (1892). Ortega Ricaurte habla de *El demonio del alcohol* como obra que pone de relieve «lo que es la voluntad humana desbordada y ciega, lo que es la pasión sin el freno de la virtud, la vida ausente de moralidad».

Carlos Posada (1845-1887) tiene varios dramas, entre ellos *Cuerpo y alma;* Martín Guerra, la comedia *Un calavera* (1882), Enrique Villar, etc. Eladio Vergara, hermano del citado José M.ª, el drama *El misionero* (1858) que, según Ortega Ricaurte, está escrito «con mano dura y torpe y su concepción es absurda y brutal» [51]; dos dramas más *(El oidor de Santa Fe* y *El bandido de San Lotario,* 1857) y una comedia *(¿Cuál gobierno?,* 1859); José Manuel Royo (murió en 1891), profesor y director de la Escuela Normal de Bogotá, algunas obras de valor escénico como *Eudoro Cleón, El médico pedante, La pirámide de Fabio, El doncel, El cristianismo errante, El romántico* y *Balboa o el descubrimiento del istmo;* Francisco de P. Cortés, en 1887, un drama titulado *La perla de Madrid* que es «trágico de gran movimiento e interés; aunque, a primera vista, parece carecer de unidad, ya que se observan varias acciones, la principal se pone siempre de relieve», según Ortega Ricaurte; José Manuel Marroquín (1827-1908), famosos sainetes desde 1883 que deleitaron a la buena sociedad colombiana «en las apacibles y bellas haciendas de la sabana, *Yerbabuena* y *Los Manzanos,* varias familias de la aristocracia bogotana Osorios, Marroquines, Ricaurtes, Montoyas y Ortegas pasaban las noches entretenidas con la representación de comedias y sainetes» [52].

El teatro en Centroamérica.

Del siglo xviii y de sus tradiciones son las piezas dramáticas del obispo doctor José Trinidad Reyes (1797-1855), hondureño, al que hemos de considerar como uno de los primeros nombres del teatro centroamericano. Sus «pastorales» y «villancicos», piezas lírico dramáticas se corresponden con una línea melódica propia de un músico pues este dramaturgo fué un compositor musical prestigioso. El mérito de sus composiciones dramáticas ha sido destacado desde Menéndez Pelayo hasta los tratadistas últimos [53].

En Honduras también puede destacarse un teatro histórico de un exaltado idealismo que se produce en el postmodernismo con las calidades románticas. Luis Andrés Zuñiga Portillo (n. 1880) cuya significación nos explica Marcos Carias Reyes:

> *Llevando en alto la grímpola de* Los conspiradores, *entró en la hermosa batalla el poeta dramaturgo, y salió del redondel con los laureles de la victoria. Un coro de hosannas jubilosas cantaría en su espíritu; y el artista hubo de experimentar el sabor de este magnífico néctar que, llámese gloria, fama o triunfo, produce tan maravillosas embriagueces, especialmente si se trata de una victoria del espíritu, de una gloria ganada por el cerebro. En* Los conspiradores *desfilan nobles, plebeyos, aldeanos y militares. Se ve a intervalos la arrogante figura del general Morazán y se asiste a la derrota de la carcomida aristocracia que pretendía mantener sus privilegios, y amparar sus abusos en los escudos de los Aycinemas. Un bello episodio de aquellos tiempos en que se asistía a un derrumbamiento social del orden va degenerado y entre los dolores y los espasmos del parto surgían nuevas concepciones ideológicas y renovadas arquitecturas políticas* [54].

De esta lírica exégesis del ensayista Carias Reyes pueden deducirse las características temáticas, tanto sociales como teatrales, de este dramaturgo hondureño. También ha de citarse el teatro infantil hondureño de José Tobías Rosas.

En Costa Rica se citan obras dramáticas que escribió Carlos Gagini (1865-1925) y las de Daniel Ureña (1876-1932) que «ha cultivado el teatro con éxito, contándose entre sus principales obras *María del Rosario,* drama en tres actos y en prosa (1909) y *Los huérfanos,* drama en tres actos (1910) [55].

Modernamente algunos jóvenes han escrito también para el teatro como Victoria Urbano cuya comedia *La hija de Charles Green* se ha representado con éxito recientemente en Madrid.

Entre los nicaragüenses se han citado también ejemplos de dramaturgos [56] y de su teatro folklórico [57] que llega hasta el moderno de José de Jesús Martínez con obras tan teatralmente realizadas como *La mentira*, *La perrera* o *La venganza*[58].

La literatura salvadoreña tampoco ha olvidado el teatro. En San Miguel funciona el Teatro Nacional Francisco Gavidia y modernamente un conjunto de Comedia Salvadoreña-Centroamericana que dirige Darío Cossier.

Los escritores dramáticos del siglo XIX en Guatemala

En Guatemala merecen recordarse algunos nombres como Ismael Cerna (1856-1901), de familia de hacendados y educado en buenos colegios, cultivó la poesía y se formó bajo el prestigio de los románticos franceses e ingleses. La caída del presidente Cerna, su tío paterno, lo convirtió en huído y le hizo volver a entrar en la capital de su patria vejado y preso. La muerte en desgracia de su padre y el doloroso cuadro familiar, lo convirtieron en romántico activo. Oprimido por estas circunstancias, su teatro fué reflejo de ellas. En El Salvador se representó su drama en verso *La penitenciaría* que dijo escribir «con sangre y fuego» [59]. Este drama contiene las exaltaciones por la libertad propias del romanticismo. La libertad honrosa frente a la humillante sujección. Padre e hijo se ratifican en sus conceptos. Pero el padre pide, además, al hijo que dé su talento a los encadenados que luchan por romper las cadenas para que conozcan el derecho, la patria y para que sepan que «el Dios de los Andes, protege la libertad». En el drama hay estrofas que lo retratan como «ejemplo de entereza de carácter, de lealtad y valor, llevados hasta la arrogancia, para mantener sus convicciones, desafió a la vida y a la muerte en todo terreno y en cualesquiera circunstancias... flageló al poderoso, frente a frente, soportando las consecuencias», según David Vela [60] cuya literatura guatemalteca recoge la opinión de Mencos Franco sobre el teatro de Cerna:

> *Además de* La Penitenciaría, *escribió otros dramas en verso:* Vender la pluma *y* La muerte moral, *este último con rasgos autobiográficos. Mencos Franco dice de su obra dramática: Posteriormente escribió en El Salvador dos o tres dramas, más siempre al estilo de Echegaray, con muchas hermosuras de lirismo, pero también con los defectos del maestro.* Vender la pluma *se llama uno de esos dramas que, como los demás que escribió, se representaron y representan con mucho aplauso en las repúblicas hermanas. Si alguna vez se levantara el edificio del teatro nacional, Cerna se contaría entre sus principales fundadores: pero de todas maneras y en cualquier tiempo, su gloria como poeta lírico brillará con hermosísimos fulgores.*

Tras el romanticismo de Cerna siguen las obras teatrales de Miguel Marsicovetere y Durán (n. 1913) que escribió *Por qué se casan las mujeres?*, *La dictadura*, *Resurrección y Baltasar* [61]; y las de Manuel Galich López (n. 1913), ilustre personalidad actual de las letras guatemaltecas, autor de *M'hijo el bachiller* y *Papa Natas*. Estos representan el costumbrismo realista. El tema histórico teatral llega a nuestros días en las obras de los jóvenes guatemaltecos como *Doña Beatriz, la sin ventura* de Carlos Solorzano, cuya representación ha sido un gran éxito, y que se refiere a la esposa del conquistador Alvarado y a la hija mestiza de éste doña Leonor.

El modernismo chileno.

La fecha de 1915 se establece como fundamental para el teatro chileno. Bajo el presidente Yáñez inicia sus actividades la Sociedad de Autores Teatrales de Chile. Los nombres de Arturo Bürle y Enrique Báguena están vinculados a esta empresa. La capital chilena no sólo ve representar dramas escritos por chi-

lenos sino por actores que también lo son. Antes de esta fecha han seguido escribiendo dramas con sus malvados y piratas. Un ejemplo *El faro*, drama en tres actos y en prosa que se estrenó en Buenos Aires en 1903, de ALBERTO DEL SOLAR (1860-1918). En él encontramos, traiciones, asesinatos, raptos, afrenta y hasta una embarcación hundida de un certero cañonazo. Todo el incentivo gira en torno a la única mujer que vive en el faro. Solar tiene también otro drama *Chacabuco* con un episodio de la guerra de la independencia.

Los ejemplos de teatro modernista corresponden a poetas clasificados como postmodernistas. Así es el teatro poemático de MANUEL MAGALLANES MOURE (1878-1924) con la comedia *La batalla* de 1913; y así fué también el cuadro trágico en un acto y en verso *La muerte de Lautaro* (1898) de JULIO VICUÑA CIFUENTES (1865-1936). Una figura importante es la del poeta socialista VÍCTOR DOMINGO SILVA (n. 1882) que se nos presenta como dramaturgo fecundo y director escénico. Leguizamón nos dice que «su obra dramática y narrativa es más extensa que la versificada pero no más valiosa» [62]. Tiene comedias y dramas como *El pago de una deuda* (Santiago de Chile 1908), *Como la ráfaga* (comedia, 1909), *Los cuervos* (drama, 1912), *Nuestras víctimas* (drama, 1912), *La vorágine* (1916), *El hombre de la casa* (1919), *Viento negro* (1919), *Las aguas muertas* (1921), *La divina farándula* (1921) *Más allá del honor* (1923) y *Lucesitas en la sombra* (1926).

No han de olvidarse los dramas de conflictos amorosos como *El beso* (1912), pieza en un acto de MATÍAS SOTO AGUILAR.

El drama burgués de Eduardo Barrios

El gran novelista chileno de una rica biografía juvenil de cambios y aventuras, tiene también su capítulo de dramaturgo y en él no faltan la grandeza, profundidad y alta técnica de sus narraciones. Antes de 1916 había escrito unas piezas para el teatro. Domingo Melfi destacó su importancia: «Ahora estamos en presencia de una obra audaz, nueva para nuestro ambiente, sentida y recia. Por primera vez acaso nuestro teatro va a penetrar en el drama burgués, en la tragedia burguesa, en la que no veréis sangre, ni puñales que hienden carótidas, ni oiréis estampidos de armas, ni siquiera violentas contracturas. La tragedia se desprende de un alma hacia el exterior, es un proceso doloroso, torturante, fatal. Se ha seguido aquí una lógica imperiosa que atropella todos los prejuicios enmohecidos y todos los obstáculos, buscando su propio declive, su necesaria expansión. Se dilata hacia la catástrofe, con serenidad casi frívola, pero por etapas ascendentes, sistemáticas, concisas» [63]. Representaba Barrios un teatro que se apartaba de lo truculento que tan larga duración había tenido en los dramatrugos, hacia el drama vivo de la clase media, de la burguesía que ha de resolver el problema de la vida con toda su trágica urgencia en cada minuto ante los arraigados prejuicios y el mundo que sigue invariable su avance. Seres torturados y aprisionados en una vida que no da todo su resultado con los factores de que se dispone para resolverla. Angustia de lo cotidiano, pesimismo ante el futuro en cada caso concreto de la familia burguesa. Es, por tanto, el teatro de Barrios un teatro realista que ya se ha despojado de la sangre y del corte violento de los conflictos por la tragedia íntima e incruenta pero agobiadora y aniquiladora del hombre medio. En 1910 el Consejo Superior de Letras premiaba, en conmemoración del centenario, el drama de Barrios titulado *Mercaderes en el templo* que estrenó Miguel Muñoz con éxito y que luego anduvo por los escenarios. Aunque el citado consejo tenía que imprimirlo, nunca ha sido editado porque se fué demorando el intento y el autor demorando también las correcciones que quería hacer en la obra. Es un drama romántico con muchos recursos de los que

utilizaban los dramaturgos anteriores a 1915. Tal vez, por esto, Barrios no ha puesto tampoco un mayor interés en que se lo editen y en prepararlo él para la edición.

Pero Barrios, el sagaz escudriñador de almas que ha podido llegar a una perfección novelística en la técnica psicológica de *Los hombres del hombre* (novela de 1950) ha aplicado al teatro este análisis de las almas. Y ha empezado por el humilde presente al público de un sainete. El teatro había seguido dos caminos o el drama truculento o el sainete popular — el género chico español con la interpolación de canciones y cuecas rurales en el chileno — que había tenido un gran porvenir y que iba a seguir teniéndolo en nuestros días como el máximo halago al público. Barrios escribe un sainete también. Se titula *Por el decoro;* es una comedia en un acto y en prosa que estrenó Manuel Díaz de la Haza en el Palace Theatre el 2 de mayo de 1913. La interpretación del actor fué magnífica. Barrios le ofrenda la pieza cuando la imprime con estas palabras: «En las escenas mudas de esta obra, el público, mejor que si hubiese leído las acotaciones del libro, comprendió y sintió las iras, los cálculos, las alternativas, las vibraciones todas del espíritu del señor Varas». Este, el protagonista, es un jefe de oficina fiscal en Santiago en 1910. Es el sainete satírico a que estábamos acostumbrados pero más fino aunque un poco amargo. El señor Varas ve que los empleados no cumplen. Dos de ellos sólo van a la oficina para tomar el te o hacer sobres para invitaciones sociales de su propio domilicio. Los reconviene severo para que cumplan o renuncien. Pero, luego, cuando le explican que esos por su influencia política son los que consiguen aumentos de sueldos, con mil titubeos les pide perdón por su regaño anterior y transige con su conducta ante la promesa de nuevos aumentos de sueldo. La oficina del señor Vargas que nos describe Barrios es digna del costumbrismo de Larra. Vargas es un hombre recto y digno a quien violenta la transigencia que obtienen de él pero es un ser oprimido de esa angustiosa clase media.

En el Teatro Santiago estrenó *Lo que niega la vida*, en 1914. La clasificó como comedia dramática. Es pesimista, dolorosamente vulgar, trágica sin explosiones ni catástrofes. Las palabras nos dan el análisis de las almas sin heroísmos detonantes y sin perversidades denigrantes. La familia aristocrática venida a menos, despectiva para los que son inferiores socialmente y víctimas de los que son iguales. Las muchachas bonitas y arruinadas prefieren las peligrosas compañías de los jóvenes ricos que se acercan a ellas para perjudicarlas con su vanidad satisfecha al muchacho honrado que las pretende con nobleza pero que ellas encuentran cursi por su traje o por sus calcetines. Barrios no nos lo presenta en escena sólo oímos que pasa silbando en oportunos momentos dramáticos. La actitud cínica y egoísta de los jovenes que desfilan por la escena de la casa arruinada y desprestigiada, los jóvenes que llegan en sus automóviles escandalizando al barrio y haciéndose notar vanidosamente contrasta con este melancólico silbido que recuerda la presencia del bien intencionado. Al final de la obra, cuando el fango ha penetrado ya en la casa pero aun están a salvo las jóvenes, comentan:

> Mercedes. — *Y tanto que nos hemos reído de él.*
> Panchita. — *¡Si tendrá razón María Rosa!... ¡Si la lealtad será una virtud de medio pelo!*

Y, abrazadas a María Rosa, la pecadora, «en un desgarramiento doloroso», la llaman santa. Ella se ha sacrificado. Este personaje fué representado por la actriz Evangelina Adams.

Este teatro se hace más psicológico en *Vivir*, drama en tres actos. Es el ambiente de la mesocracia santiaguina. María es cigarrera y costurera. Olga es casi una niña, de diecinueve años. Su abuela la quiere entrañablemente. A las jóvenes se acercan, y ellas los aman, un pintor que, después de engañarla, abandona a María; y Ramiro que declara que es casado a la abuela. Olga apenadísima,

según la abuela se va a morir. Llaman a Ramiro y la abuela le dice que le salve la vida, que la visite y la frecuente y que no le importa lo que pueda pasar:

> Matilde. — *Venga, no importa nada. ¿Quiénes somos nosotras? ¿A quién le importamos? Que se salve mi hijita, que no se muera: porque si se muere se acaba todo. ¡No! ¡Y eso no! Venga, venga, Ramiro... ¿Viene? ¿Sí? Sí, sí, viene...*

Todo el angustioso trágico final de la abuela Matilde llamando a Olga para que se levante del lecho, para que venga a ser querida por Ramiro tiene en su histerismo de expresión, toda la hondura de las decisiones trágicas, todo el romántico fatalismo, la inevitable catástrofe vulgar del mundo moderno en las zonas sociales oprimidas por la pobreza y los prejuicios. Barrios, el novelista de las magníficas novelas psicológicas, si el desarrollo teatral chileno lo hubiese permitido, hubiera llegado a cumbres creadoras como en su novelística [64].

Dramaturgos chilenos expresivos de las últimas formas del siglo XIX

Lo poemático modernista ha encontrado, sin dejar de refrenarse, su expresión en dramaturgos del siglo XX que han conseguido triunfos teatrales y que representan valores de eficacia ante el público. Así se ha de recordar el nombre de Juan Guzmán Cruchaga (n. 1896) cuyo drama *La sombra* (1918) inicia una carrera teatral que ha culminado recientemente con *María Cenicienta o La otra cara del sueño* (Premio Nacional de Teatro de la Universidad de Chile en 1951), una pieza en verso que es un bello poema dramático, una obra limpia y clara que coloca al teatro chileno en verso «a la altura de los más grandes e importantes autores del género», según la expresión de Benjamín Subercaseaux [65]. Este teatro lírico tiene la musicalidad de los modernistas todavía pero, si observamos el fragmento citado por Subercaseaux, podremos ver la novedad expresiva algo tímida ante las suaves dulzuras del lirismo:

> *¡Ah, rey! ¡Mi rey! La corona*
> *se te ve en la frente limpia,*
> *en el dominio del ojo*
> *y en la mano firme y fina.*
> *Se te ve en el entender*
> *y en la fabla pensativa,*
> *en el andar que parece*
> *sobre coronas vencidas.*
> *¡Ah, rey! ¡Mi rey! ¿No lo saben*
> *los señores de la villa?*

Las grandes poetisas americanas del modernismo se han sentido cautivadas por la bella poemática de Guzmán Cruchaga. Tanto Gabriela Mistral («Qué suaves maravillas de cosas exquisitas ha puesto Dios en usted. Son de lo más precioso del oro nuestro sus poemas») como Alfonsina Storni («Deseaba que usted supiera que me ha cautivado su lirismo delicado, su dulzura íntima que está más que en ellas, detrás de las frases») han admirado su concepción poética cargada de idealismo y de dignidad artística.

La otra dirección es la realista personificada en los sainetes tan del gusto del público. Este teatro halagador para el pueblo lo rechazaba, en 1916, Domingo Melfi que escribió «el teatro es una cosa muy seria y el porvenir de nuestro teatro no está ni en las revistas ni en los sainetes al uso de por acá [66]. Ahora en nuestros días Subercaseaux se revuelve contra esos sainetes «con el caballero infame, el imperialismo del gringo, la doncella seducida, y orgullosa, el roto pendenciero, el horrible calvario del minero; porque, para esta buena gente, el dinero, debería ganarse sin moverse; de preferencia en una huelga... Obra *chilenaza* como dice cierta reclame y como lo piensan muchos» [67]. Pero no se pueden disimular los valores teatrales de tipo popular que encierran las comedias del más popu-

lar de los dramaturgos chilenos que es Antonio Acevedo Hernández (n. 1886) que ha continuado hasta nuestros días el teatro llamado de la chilenidad con su tendencia de crítica social con la que ha logrado aciertos tan notables hasta llegar a ganar el Premio Municipal de Teatros de 1936. Comenzó Acevedo con una leyenda dramática *Camino de flores* (1910), siguieron *Almas perdidas* (1918), *Irredentos* (1918), *Cañarcillo*, tal vez la más típica de Acevedo, con el drama de la explotación del bronce y con el lenguaje del roto (falso para Subercaseaux que llama a Acevedo «roto adoptivo», pero hemos de tener en cuenta que todos estos lenguajes fotográficos siempre resultan falsos); *Joaquín Murieta* sobre el famoso bandolero hispanoamericano; *Canción rota* (1921), *Caín* (1927); *Arbol viejo* (1930), *Almas perdidas* (1932); etc. Este dramaturgo por su interés y el desarrollo lógico de la acción es un costumbrista escénico que puede parangonarse con Armando Moock, según Willis Knapp Jones [68].

Otros dramaturgos chilenos de nuestro siglo han de ser mencionados como Magdalena Petit (n. 1904) que desarrolla un bello teatro infantil aunque también hace crítica social (*Ne lui dis pas*, *Kimeraland*, *El desencantamiento de los juguetes*, *Pulgarcito*, *El cumpleaños de Rosita*, etc.); Mariano Latorre (1886-1956) autor de *La sombra del caserón;* Rafael Maluenda (n. 1885) dramaturgo de enjundia (*La suerte*, *Triángulo*, *La madeja del pecado*, etc.); Aurelio Díaz Meza (1888-1932), agudo escritor de rápido paso por el teatro (dramas: *Ricacahuin*, *En la Araucanía* y *Bajo la selva;* comedias: *Con su destino* y *Amorcillos;* y una opereta: *Damas de moda*); Carlos Cariola y Rafael Frontaura colaboradores en *Abajo las castas* (1914) y con divertidos sainetes como *El tuerto es rey*, *Doña Dorotea Dueñas*, *dueña* y *Entre gallos y medianoche;* Eugenio Orrego Vicuña (n. 1900), autor de *Vírgenes modernas* (1929), drama satírico de alta sociedad; Gloria Moreno, con la comedia *Instituto de la felicidad* (1938) y *Ultima victoria* (1945) sobre O'Higgins; Ana Neves, con *Más fuerte que la sangre* (1925); Juan Casanova Vicuña, con *Erase un rey*, cuento lírico con letra y música de Casanova, estrenado en el Teatro Colón de Buenos Aires y gran éxito de 1947: Andrés Terbay (seudónimo del doctor Roberto Sarah), con *Algún día* que consiguió tres premios en 1950; Gustavo Campaña Gandarillas, Pedro J. Malbran, Alejandro Flores, etc. Los teatros experimentales universitarios chilenos, aunque han representado avances y novedades extraordinarias, son los continuadores de todas las formas del siglo XIX también.

El costumbrismo chileno teatral último. Armando Moock

El 28 de mayo de 1915 en el Teatro Real de Santiago actores chilenos estrenaban una comedia *Isabel Sandoval-Modas*. La obra era de un chileno: Armando Moock (1894-1942), nacido en Santiago pero de padre alsaciano y de madre franco-chilena. De familia acomodada, él había estudiado en el Internado Barros Arana y en el Instituto de Humanidades. Comenzó estudios de arquitectura en la Universidad. Los críticos han señalado en su obra el influjo benéfico que estos estudios ejercieron sobre la estructura que daba a sus obras. Durante tres años se entrenó arquitectónicamente en la Universidad. Pero «estaba embrujado por el teatro», según su propia expresión pues, no obstante oponerse su madre tenazmente, (juzgaba poco práctica la profesión de dramaturgo y las aficiones literarias; por esto, cuando el padre de Moock murió, cerró la biblioteca de casa) él sostuvo sus aficiones escénicas a las que se vió impulsado por sus éxitos de autor entre aficionados [69]. Animado por ellos se dirigió con su obra al director Manuel Díaz de la Haza, animador de los noveles a quienes ayudaba. La obra la rehizo a gusto de este director y se estrenó con el título *Crisis económica*. Fué su primera obra que representada tres veces le produjo 28,50 pesos. Con este

motivo su madre le insistió para que abandonase el teatro y estudiase arquitectura. Entonces fué su éxito de *Isabel Sandoval-Modas* que, no obstante el entusiasmo del público, le ocasionó la ruptura con su madre que lo ignoró durante cuatro años y la consecuencia de la estrechez económica. Díaz de la Haza le ayudó poniéndole un sueldo como preceptor de su hijo; el joven Armando Donoso le aceptaba relatos para «Corre vuela» que editaba. El prestigioso grupo literario de Los Diez en 1917 le premió *Pobrecitas* que ya anuncia sus mejores comedias y que, con una técnica picaresca satiriza, valiéndose del gato Mignon, una familia de la clase media.

Willis Knapp Jones ha editado y estudiado con profundidad, el teatro de Moock: señala su parentesco con los hermanos Quintero, el anuncio que esta obra supone de *Mocosita* y del marido insignificante que aparece después en *Rigoberto* y como el tema de las dificultades, pobreza y lazos familiares del matrimonio Alberto y Rosita, va a ser el tema favorito de Moock (*Pobrecitas, rezar es lo único que les queda*, se repetirá en su obra como en *Los perros*) [70].

El mismo año 1917 obtiene otro primer premio en el concurso de las fiestas estudiantiles con el sainete *Los demonios*. En 1918, como director de la compañía Báguena-Bührle que lleva algunas comedias suyas en el repertorio, sale a provincias. Gracias a esta compañía imprescindible en el arte teatral chileno, pueblos que nunca habían visto una representación conocieron algunas obras dramáticas — entre ellas *Un negocio*, *El querer vivir* y *Los perros* de Moock.

Un año importante para Moock y para el teatro chileno fué el de 1919. La compañía argentina de Camila Quiroga visitaba Santiago y Moock ya estaba de regreso en la capital. Entonces se produce el primer gran éxito del teatro chileno autóctono con la comedia *El pueblito* de Moock. La había escrito en 1917 en Santiago. Ahora su representación alcanzó doscientas representaciones en un año. Es un éxito del costumbrismo teatral aunque en su temática mantenía esa atención prefcrente de los dramaturgos hispanoamericanos a la oposición de la ciudad y el campo, la capital y el pueblito, el progreso y el abandono de la aldea. Los éxitos del uruguayo Florencio Sánchez en la Argentina significaban la coexistencia de lo viejo y lo nuevo con aderezos más o menos avanzados. El costumbrismo del siglo XIX sigue virtualmente activo en el siglo XX. En *El pueblito* el primer acto es un pintoresco cuadro de las costumbres pueblanas, del lento avance de los pueblos, del tedio inevitable como la vejez: las jóvenes que se lamentan de que las enviasen a Santiago para civilizarse y luego las regresasen para ruralizarse en un interminable hacer calceta y que ven su futuro en los viejos murmuradores que juegan a las cartas mientras anuncian la comida (la anciana tía Tataya ya tiene ochenta años y es como «un montoncito de azúcar sin disolver») y los jóvenes se aburren. Es un acto estático de presentación de ambiente y vida. Pero a la casa han llegado los vientos de la capital en Marta que, después de diez años en Santiago, regresa al pueblo para pasar el verano y va a volverlo todo al revés. Desde el segundo acto, sólo un mes después, todo lo ha cambiado. Ha arreglado parejas de enamorados pero fracasa con el novio de su hermana, el tímido Antonio que acaba confesando que está enamorado de Marta. Esta a su vez confiesa que también lo ama y que ha sido ella — la muchacha de la ciudad — la que ha sido ganada por el pueblo. El fondo de esta obra está matizado por la eterna cuestión de que hay que innovar el pueblo que sostienen los ancianos cuando hablan de sus asuntos pueblerinos (cambiar los viejos árboles por un camino de eucaliptos, pavimentar, luz eléctriea, etc.). Willis Knapp Jones elogia la pieza [71].

El mismo año había representado la compañía argentina de Arturo Mario-María Padín su obra *Mundial Pantomima*. Pero el triunfo con *Pueblito* movió a Camila Quiroga a invitar a Moock para que fuese con él a la Argentina. Moock, de carácter huraño y franco, estaba sin amigos y sin apoyo en los círculos tea-

trales chilenos pues él era muy orgulloso para acercarse a ellos. Y, aunque su madre había accedido a verlo a petición de sus hermanas, marchó con Camila Quiroga a la Argentina.

En 1920 puede decirse que Moock se incorporó al teatro argentino. Durante unos años sus obras se representarían con gran éxito en Buenos Aires y él llegaría al extremo de hacerse ciudadano argentino. Fué muy fecundo (se habla de unas cuatrocientas piezas escritas) y representado (sus derechos de autor en la Argentina era de 15.000 pesos anuales). Seguramente que la mayoría de sus obras eran aquellas cortas en un acto y de gran frivolidad (el famoso «sketch») que tanta popularidad tenían y que se oponían al teatro de tesis como la ligereza a la pesadez. Se dice que la primera pieza que escribió de este género fué *Cuando venga el amor*. Así fué un autor dramático popular y de alguna de sus obras se vendieron hasta cincuenta mil ejemplares. Su costumbrismo es de una gran eficacia escénica en obras como *Los siúticos*, sobre este popular tipo cursi chileno; *Misericordia*, *Vida y milagros de un primer actor*, de reminiscencias autobiográficas, con el tormentoso viaje de un sastre que porque había obtenido un gran éxito en un teatro escolar, se creyó un gran actor, y su obra más popular *La serpiente*. En 1926 Chile le nombró su delegado al Primer Congreso de Autores Dramáticos de París; después cónsul en Vigo (1930). Mientras, en 1929, se había estrenado *Mocosita* que había sido premiada años antes. *Mocosita* sigue la línea de *Pueblito* con la que mantiene semejanzas (en ambas el protagonista regresa a su casa después de diez años de ausencia, y todo se cambia a su llegada; ansia volver a la capital pero el amor lo retendrá en el pueblo). La acción en *Mocosita* comienza en seguida, sin mediar el cuadro estático de costumbres de la otra pieza. Ahora el protagonista es un hombre, el novelista Juan; y la beata Tía Cruz ha leído sus novelas y puede hablar de ellas al cura... Juan representa la capital, Pablo, su hermano la granja y sus trabajos. Para éste, Juan que sólo escribe novelas, es un perezoso. Celia, la esposa de Pablo es una antigua novia de Juan que se casó sólo para dar un hogar a su hermana Pituca, la Mocosita. El regreso de Juan preocupa a Celia, pone celoso a Pablo; sólo la madre de Juan y Pituca miran con simpatía a Juan. El carácter más trágico es el de Baltasar, el soñador; pero todos son ganados por un alegre optimismo.

Antes de que Moock llegase a España con su función consular, Camila Quiroga había estrenado en España *Serpiente* que el dramaturgo había escrito especialmente para ella. Había llegado a las trescientas representaciones. Camila Quiroga, en el papel de Luciana, mujer lasciva que oprime al novelista Pedro con sus exigencias, había conseguido un éxito extraordinario. Los dos primeros actos han sido considerados magistrales por la crítica como técnica y conocimiento del medio; el tercero se cree entorpecido por los amigos del novelista ya que en vez de acentuar la tragedia del difícil conflicto entre los deseos del novelista y las exigencias de Luciana, se fuerza mecánicamente la analogía con la serpiente que destruye al tigre. El éxito de *Serpiente* trascendió. Las versiones extranjeras parece que también fueron un éxito [72].

La obra más representativa del teatro de Moock es *Rigoberto* que estrenó la compañía de Muiño-Alippi en 1935 y que fué premio municipal chileno. Toda la habilidad y el encanto de este costumbrismo agudo y agradable en que se desenvuelve el teatro de Moock se ve aquí realzado en una acusar los caracteres una mayor personalidad. Rigoberto que da título a la obra es un soñador, dominado por su mujer y excesivamente bondadoso que, desde que aparece en escena cargado de paquetes ya tiene toda la simpatía del público. Frente a él tres Elenas: la suegra, personaje recortado con toda dureza; la mujer, una indiferente que recuerda a un antiguo novio con quien podía haberse casado hacía muchos años; y la hija, tan inocente como frívola e incomprensiva ante el padre. Elena, Elenita y Nena, las tres Elenas entre las que aparece Rigoberto, un funcionario

que enseña Matemáticas para ganar dinero y poder realizar un «invento» que ha hecho. Lo que es aquella casa y lo que en ella significa Rigoberto lo apreciamos en el primer acto, un prodigio de ejecución, cuando se entera de que su hija se va a casar porque llega un bar con licores que envía el novio. Rigoberto desaprueba pero a nadie le importa. Las Elenas han dispuesto aquella boda porque el novio será un tolerante («la tontería es el pan de la vida y la tranquilidad de las mujeres»); pero también ha llegado el antiguo novio de Elena, la mujer de Rigoberto. Gustavo vuelve millonario. El talento escénico de Moock se demuestra en este acto en que Rigoberto, excitado por el ofrecimiento que le ha hecho el millonario de realizar el invento los dos para enriquecerse y borracho por los tragos que ha tomado en el bar de su hija, envalentonado va a renunciar a su empleo en el Ministerio y a enfrentarse a las Elenas. El español José Prat, comentando una reciente representación, dice de este acto: «El autor revela su dominio de la técnica teatral, con un largo diálogo que permite a Rigoberto, estimulado por unas copas de whisky, insólitas en él, comunicar a un amigo todos los infortunios de su vida, es realmente espléndido» [73]. El acto tercero nos muestra la llegada de Rigoberto demasiado contento después de libar en los bares y bailes de Buenos Aires. Ha llegado el momento de proclamar su independencia ante las tres Elenas. Pero ha llegado también el infortunio: el informe de un experto que dice que el invento de Rigoberto es impracticable (la suegra había enviado los planos para que si había dinero pasase inmediatamente a su hija). Pero el millonario Gustavo evita aquella humillación. Secretamente ha decidido apoyar económicamente a su viejo amigo y celebrar también el acierto de no haber entrado en aquella familia veinte años antes. Pero la agradable sorpresa de Rigoberto es que su mujer y su hija están ahora junto a él. Así acaba la dominación de la suegra y Rigoberto encuentra respeto y cariño. Después de los altibajos de la felicidad de Rigoberto en la escena, el público sale agradablemente impresionado de este final optimista de esperanzas de una vida más digna para el sufrido y excesivamente bueno Rigoberto. Es indudablemente su mejor comedia y una de las hispanoamericanas en que se nos dan caracteres más dibujados y acusados. Moock ha sido el dramaturgo de la primera mitad del siglo más fecundo en Hispanoamérica. Escribió obras de toda extensión y lo mismo sainetes, comedias o dramas. La mayoría de sus comedias conocieron las cien representaciones. Algunas representan, todas dentro del realismo y los temas sociales de conflictos amorosos y matrimoniales, un prodigio de técnica y dominio escénicos, como *Del brazo y por la calle* que, según el gran crítico Luis Ordaz era «un alarde de técnica», «compuesta con dos personajes únicos que llevaban la comedia perfectamente durante los tres actos de que constaba, y sin que en ningún momento fatigara por su largo diálogo o decayera su interés» [74].

En un estudio sistemático y cronológico de su teatro deberá tenerse en cuenta que parte de él pertenece a la historia teatral argentina. Camila Quiroga, que también le había hecho triunfar antes en Santiago de Chile, tiene la primera y más importante parte y en la que es una cumbre su éxito con la comedia *Natacha* (1925) que le representó la compañía Pagano. Mucha de su obra dramática quedó inédita [75].

Los dramaturgos colombianos del modernismo al último costumbrismo

El modernismo había dado en Colombia nombres ilustres en la poesía especialmente. Pero el renacimiento modernista supuso también el desarrollo teatral en sus dos direcciones: una hacia la idealización cuya forma más expresiva fué el teatro poético que tanto desarrollo había tenido en España y que Rostand en Francia había popularizado; la otra fué la del teatro social y satírico, el sai-

nete o la comedia popular cuyos prestigios se mantienen actualmente incluso por compañías colombianas que salen al exterior con repertorios que el público criollo de todos los países hispanoamericanos recibe solícitamente con placer. Las dos direcciones pueden verse en el fecundo Alvarez Lleras que vamos a presentar. Veamos algunos nombres que extienden el prestigio escénico hasta nuestros días:

Luis Enrique Osorio (n. 1895), autor, actor, director y empresario, representa una obra en que predomina el sainete popular o la comedia para el gran público, no exenta de valores dramáticos pero que corresponde a una época —la primera de nuestro siglo —, que pudiéramos considerarla liquidación de teatro colombiano del siglo XIX. Esta figura que es plenamente del nuestro, se presenta con todos los caracteres típicos de un tesonero mantenedor del espectáculo teatral. Su dramática trágica tiene cualidades escénicas hondas como *Flor tardía* (1920), *Al amor de los escombros*, *Sed de justicia*, *El iluminado* (1917) con el tema de la revolución y, sobre todo, *Los creadores* [76] que es muy significativa de lo que puede ahondar en la escena Osorio. Tiene también una obra de teatro griego *Aspasia*.

Pero Osorio ha adquirido un gran prestigio popular con el teatro festivo costumbrista, farsas para el gran público que se alegra con buena gracia con ellas. Pasan de una docena estas divertidas comedias como *La ciudad alegre y coreográfica* (1920) que representó la compañía de Lisardo Planells, y que ocasionó a Osorio algunos disgustos pues se creyó que uno de sus personajes representaba a un caballero muy conocido en Bogotá. Fué un gran éxito al que siguió el de la citada *Flor tardía*, *La culpable* y otras cuyos títulos ya indican el marcado acento festivo familiar (*Adentro los de corrosca*, *Ahí sos*, *camisón rosao!*, *Bombas a domicilio*, *El rajá de Pasturacha*, *Préstame tu marido*, etc.).

De esta clase es *El doctor Manzanillo*, gran éxito colombiano que en 1943 fué representada unas cincuenta veces. Es una pieza política y muy intencionada. El profesor norteamericano Willis Knapp Jones la ha comparado con las de su patria que plantean análogos problemas políticos. Ha considerado sus dos partes que critica así: «La primera indica el camino de injusticia que conduce a los puestos altos en el Estado, y la segunda parte muestra el resultado ruinoso para los que los sigan. Ninguna de las dos contiene mucho humor ni la sugestión que el público pueda hacer algo para corregir la situación» [77].

Osorio puede decirse que ha cerrado con sus sainetes costumbristas el teatro cómico del siglo XIX ya muy avanzado el nuestro. En el Teatro Municipal de Bogotá, de tan especiales condiciones para espectáculos de diversión popular, tuvo sus grandes éxitos; pues él había formado una compañía nacional que él mismo dirigía y de la que formaban parte Nora del Real, Lucrecia Rodríguez, Hernando Vega Escobar y José M.ª Montoya. Su intento capital era defender los autores nacionales poniendo primero los actores que representasen sus obras. Pero el gobierno ordenó la demolición del teatro. Osorio realizó entonces un esfuerzo gigantesco para defenderlo y hasta planeó y organizó la construcción de un teatro propio que llamó Teatro de la Comedia. Pero al viejo teatro acudía el pueblo a quien entusiasmaban las costumbres que él presentaba y, en cambio, al nuevo y flamante, sólo podían acudir los del barrio en que está situado que es aristocrático, un público a quien no hicieron tanta gracia sus comedias. Este teatro excelente en todos los aspectos pasó a ser un cinematógrafo cómo símbolo de los tiempos actuales en todas partes.

Germán Reyes estrenó, a partir de 1924, los dramas *Margot*, *La racha* y *Amor manda;* y la comedia *Uno de tantos*. *Margot*, fué estrenada en el Teatro Municipal por la compañía de Gonzalo Gobelay, con un éxito total de público y de crítica. El crítico de «El Nuevo Tiempo» de Bogotá escribió: «Argumento sencillo, natural, tomado de nuestras propias costumbres nacionales; personajes

a quienes conocemos, con quienes nos codeamos a diario; cuadros colmados de realidad, vivos, palpitantes; diálogos fáciles, sencillos, sin afectación ni estiramientos escénicos»; y Ortega Ricaurte la considera una de las tres mejores obras del teatro colombiano porque «hay en esa obra técnica y belleza de las buenas, como para cuatro dramas». El autor es un médico y planteaba problemas de su especialidad como *En la clínica*. Algunas de sus obras fueron censuradas y no se permitió su representación como a *La racha*. Pero se insiste en que *Margot* representó un gran acierto como de «una ingenuidad artística tan dulce, que llega al corazón con ternura» [78].

Daniel Samper Ortega (1895-1943), director de la Biblioteca Nacional y de la «Selección Samper Ortega», colección importante para el estudio de la literatura colombiana. Escribió varias obras teatrales en las que destaca la comedia *El culto de los recuerdos* (1923) y *El escollo* (1925) comedia sobre el divorcio, que estrenó la compañía de Ricardo Calvo y que se considera una de las mejores del teatro colombiano. Es una obra en tres actos y solo tres personajes: Salvador, un artista ansioso de gloria, casado; su hermano, un banquero positivista; y Ana, modelo del pintor, amiga desde la infancia y separada de un extranjero que la abandonó. Salvador se ha separado de su esposa que rompe el cuadro en que él ha pintado a Ana que despreciada por todos, se queda con el pintor; pero en el tercer acto, el pintor que ha triunfado recibe de su hermano una proposición ministerial para ir a Europa pero ha de ser sin Ana. Ella que lo quiere, se sacrifica y se separa como un obstáculo en su camino triunfal. Los críticos del momento — Paco Miró, Rafelios en «El Diario Nacional» y el de «El Fígaro» — elogiaron su penetración psicológica en este cuadro de la vida bogotana. El aspecto moral también levantó discusiones en las que intervino en defensa de la obra Tomás Rueda Vargas [79]. En cuanto a la comedia *El culto de los recuerdos* fué estrenada por un grupo selecto de aficionados de la sociedad bogotana.

Alejandro Mesa Nichols (1896-1920), malogrado dramaturgo autor de *Nubes de ocaso*, drama estrenado en 1917, y de los titulados *Lauro candente* y *Juventud* que, como la comedia *Golondrina errante*, se estrenaron en 1920. *Lauro candente*, en bellísimos versos, contiene la tragedia de la raza indígena vencida por los conquistadores hispanos. *Juventud* la estrenó la compañía de Julia Delgado Caro como homenaje póstumo al dramaturgo. En cuanto a *Nubes de ocaso* fué representada con gran éxito. De ella escribió Ortega Ricaurte:

> *Antes que un drama de ideas, es un drama de observación. Los personajes fueron arrancados de la montaña y llevados a la escena con gran arte y propósito. Los actos tienen finales artísticos. El primero, con su espontaneidad, evoca la pluma de los Alvarez Quintero; el segundo y el tercero son arranques dramáticos de gran concepción. Su argumento es bello y delicado, aunque con un ligero parecido a* Tierra Baja *de Guimerá... Bulle el fuego de un cerebro nuevo y creador. Pocos son los defectos que pudieran anotársele, tales como un poco de falta de precisión en los caracteres de algunos de sus personajes y un poco de falsedad en la psicología de la obra* [80].

Es un drama rural e intenso con una interpretación fiel de las costumbres y del idioma de la religión antioqueña. La prometedora carrera de Mesa Nichols la truncó la muerte en plena juventud del dramaturgo.

José M.ª Zamora autor del drama *Fusilamiento de Caldas* destinada al teatro escolar; Humberto Soto autor de *Sin madre* (1917) que se representó varias veces y se le tacha de falsa concepción aunque se elogian sus caracteres, y la comedia *Los ojos del alma* (1920); Clímaco Soto Borda (1870-1919) que, en colaboración con Jorge Pombo, escribió una gran comedia *Cómo pasaron las cosas* (1902); Maximiliano Grillo (1868-1949) que, además del drama *Vida nueva* (1909), tiene *Raza vencida* (1905), una pieza arqueológica relativa a la dominación y fin de los chibchas y que, según Bayona «puede nombrarse entre lo mejor que en ese género se ha escrito en Colombia» [81]. Se ha elogiado su belleza de dicción de gran

pureza y su fuerza poética aunque no una gran habilidad en la técnica teatral. Carlos Arturo Torres (1867-1911), poeta y ensayista valioso, autor del drama en verso en tres actos *Don Lope de Aguirre* (1891). Arango Ferrer escribe:

> *Los colombianos ni siquiera hemos hecho las diligencias para surtirlo (el teatro) en los años de vida que llevamos. Sin embargo, Carlos Arturo Torres, comprendiendo mejor que nadie la misión de nuestra poesía, escribió* Don Lope de Aguirre. *En este drama que nadie recuerda, construído con esmero, en verso bien cortado, el narrador revivió episodios y personajes verdaderos. Pero esta obra sólo puntualiza la biografía de un conquistador satánico y sanguinario, que prefirió matar a su propia hija antes de verla en manos de sus enemigos*[82].

Angel M.ª Céspedes (1892-1956) que, desde 1915 escribe y estrena piezas dramáticas como *El regimiento pasa*, *El congreso de las musas* y *Escenas de la escuela*. Cobra especial fuerza en los dramas *Las alas*, *Comedia de los disfraces* y en el cuento escénico, poema en verso en tres actos, *El tesoro* que, Bayona que elogia a Céspedes como gran maestro del verso, lo considera «una obra a la manera de Rostand»[83].

Oswaldo Díaz Díaz, un autor novel de excelentes capacidades que ha escrito varias obras para la radio de estilo modernista. En el teatro ha estrenado *Diana Valdés* y *La jaula de cristal* que ha representado Alejandro Ulloa con gran éxito.

El ensayista Jorge Zalamea (n. 1905), autor de *El regreso de Eva* (1927), un «ensayo de drama proustiano», según Bayona Posada y de *El portal de Belén* (1939), pieza navideña en un acto. «Cirio Mendía» (Carlos Mesía Ángel) con un teatro folklórico...

Víctor Mallarino es un nombre que ya tendrá que figurar en la historia del teatro colombiano aunque, como autor teatral, sólo ha ensayado entremeses. En actitudes de verdadero actor, ha sido especialmente un magnífico intérprete de la poesía española, sudamericana y colombiana. Después de sus actuaciones por Europa, el gobierno de Colombia lo designó director de una escuela dramática que viene dando excelentes frutos. Con actores y actrices, algunos de su propia familia, trasmite por radio unas series de episodios de la vida social colombiana con tintes críticos que tienen mucho éxito. Miguel Santiago Valencia autor de *Madame Adela* (1913) y Gerardo Valencia, autor de *Chonta*, una bella leyenda dramática, con la vida de la raza negra americana en una hacienda tropical; José Umaña Bernal (n. 1898), redactor de «El Tiempo» de Bogotá, poeta que sorprendió con su vocación escénica en una elegante comedia a la manera de Oscar Wilde titulada *El buen amor* (segundo premio en un concurso de autores dramáticos que abrió Camila Quiroga en Bogotá); Pedro Gómez Corella y Carlos Costello, autores de *Hacia la vida* (1913); Vicente Arias, autor de la comedia *Lo que importa es casarse* que es satírica; José Luis Restrepo J., autor de *La llama* (1925); Rafael Burgos tuvo un gran éxito con su comedia *El pecado mental* que estrenó en Bogotá la compañía de Adams Nieva en abril de 1924; etc.

Un nombre excepcionalmente importante y significativo es Arturo Acevedo Vallarino (n. 1873) que en 1904 había debutado en la Escala de Chapinero con la primera compañía nacional y que, en 1917, había estrenado *Retazo de vida*, una comedia alegre en un acto sobre un bondadoso clérigo y que se dice basada en un cuento de Ortiz de Zárate. Sus tentativas posteriores para levantar la comedia colombiana, le han hecho acreedor al juicio de Ortega Ricaurte:

> *Dedicó, desde joven, todas sus energías en pro del desarrollo del teatro nacional. Justamente ha sido llamado varias veces padre de nuestro teatro, pues a él se debe la organización de nuestras mejores compañías dramáticas, la fundación de la Sociedad de Autores de Colombia, el fomento de este ramo del arte y la creación de varias obras*[84].

La lucha por el teatro de su patria en Arturo Acevedo Vallarino puede comprenderse mejor pensando en los hechos teatrales colombianos. La fundación de la Sociedad de Autores y la Compañía Nacional son de 1911. En 1919 se

estrenaron en Bogotá dieciséis obras nacionales por la Compañía Planells que por este motivo merece mencionarse; pero desgraciadamente el teatro de público estaba en decadencia en 1925. Como un hecho significativo puede decirse que en esta fecha, la compañía de Ricardo Calvo queriendo favorecer a los autores colombianos estudió la comedia *Tortura de amar* de Ricardo Acevedo Vallarino, cuya representación tuvo que suspenderse por falta de público, no obstante ser este autor conocido desde 1911 en que estrenó la comedia *Soledad*. El teatro colombiano en aquellas fechas empezó a batirse en retirada — recuérdese lo que antes hemos dicho de la lucha de Luis Enrique Osorio, no obstante sus triunfos — y sus últimos reductos son los grupos experimentales. Colombia ha tenido también un crítico teatral en Antonio Gómez Restrepo (1869-1947), ilustre personalidad literaria.

En cuanto a características hasta nuestros días la más fuerte es la que mantiene la continuidad romántica jamás interrumpida.

Bayona Posada, al referirse al teatro colombiano escribe: «Por la falta casi absoluta de verdaderos autores teatrales, ofrece tan sólo un interés documental y relativo, aunque debo reconocer que, en los últimos tiempos algunas radiodifusoras han estrenado obras de mérito y estimulado cada día más la producción escénica; díganlo *Complemento* de Rafael Guizado, *Blondinete y Galán* de Oswaldo Díaz Díaz, *La casa del olvido* de Víctor Mallarino, *La libertadora del libertador* de Francisco Greco Mozo y la bellísima leyenda guajira *Luna de arena* del notable poeta Arturo Camacho Ramírez, autor de la estupenda *Oda a Carlos Baudelaire*».

El teatro moderno costumbrista de Antonio Alvarez Lleras

BIOGRAFÍA

Nació en Bogotá el 2 de julio de 1892. Hizo sus estudios en el Instituto La Salle de los Hermanos de las Escuelas Cristianas y ya bachiller empezó los universitarios en la Facultad de Derecho que interrumpió atraído por el teatro. Su vocación dramática hizo posible que a los dieciocho años estrenase su primera obra, *Víboras sociales*, en 1911. En el camino abierto por el éxito obtenido siguió estrenando y en 1913 alcanzó el Primer Premio en el concurso abierto por la Sociedad de Autores Colombianos con su comedia *El fuego extraño*, que se representó en el extranjero y que, más adelante, en 1923, sólo en España por derechos de autor, le produjo más de dos mil duros. Durante una etapa se alejó del teatro. Había pocas representaciones teatrales en Colombia, no había compañías nacionales y apenas llegaban las españolas. Alvarez Lleras estudió Odontología como profesión más práctica. Pero, antes de terminar la carrera, la compañía española «Jacinto Benavente» volvió a estrenarle, en 1916, una obra en el Teatro Colón. Esta fué *Como los muertos*, drama que obtuvo un éxito clamoroso e inusitado en Colombia. Conoció centenares de representaciones en el Teatro Colón de Bogotá, en las capitales de provincias colombianas y pasó a los repertorios de las compañías sudamericanas y españolas. Continuando la penuria dramática en Colombia no vuelve a estrenar hasta 1924. La comedia que estrena — *Los mercenarios* — despierta encendidas polémicas. Cuando en 1927 llega a Bogotá la actriz argentina Camila Quiroga abre un concurso teatral para autores colombianos. El Primer Premio lo obtiene *El zarpazo* de Alvarez Lleras. La obra se estrenó el 4 de mayo y quedó incorporada al repertorio de la ilustre actriz, que, en jira artística de su compañía, la representó en México, Puerto Rico, La Habana, Nueva York (Manhattan, Opera House, el 16 de diciembre de 1927), París (Theatre Madeleine, en febrero de 1928) y Sevilla (Teatro de la Exposición Iberoamericana, el 23 de mayo de 1928).

En 1928 fué nombrado cónsul de Colombia en Cádiz. Su misión dura hasta 1931. Mientras escribió una novela de crítica social bogotana titulada *Ayer nada más* (París, Editorial Le livre libre), que fué muy vendida en Colombia y celebrada por la crítica (la elogiaron los críticos colombianos como Antonio Gómez Restrepo, Max Grillo y Daniel Samper Ortega; los españoles como Angel Dotor y Narciso Alonso Cortés; y los franceses como Adolphe de Faigairolle en la revista «Latinité» de París). Había conseguido ya gran fama y alguna de sus obras había pasado al cinematógrafo (*Como los muertos* que Di Domenico Hermanos llevó al cine mudo en 1925) pero, cuando regresó a Colombia, volvió a retirarse de las actividades dramáticas hasta que vuelve a estrenar en 1944, con una compañía colombo-argentina que él dirige. Tuvo un extraordinario éxito en esta empresa con su comedia *La defraudada* o *Almas de ahora*. Pero su más resonante triunfo fué con *El virrey Solís* en 1948, obra que salvó a la compañía española de Pepe Romeu-María Guerrero, que la estrenó montada con todo lujo, de la interrupción de la vida colombiana causada por las trágicas jornadas del 9 de abril y el natural retraimiento del público después de la normalización de actividades. Puede decirse que la alta comedia desapareció de los escenarios y, no obstante, Alvarez Lleras escribió para Luis Enrique Osorio que había levantado el Teatro de la Comedia, dos obras cómicas. Pero la escasez de público hizo que aquel teatro se convirtiese en cinematógrafo. Las dos obras que el dramaturgo escribió con este fin — *Sirena pesca marido* y *El sí de los coca-colos* — aún no han sido estrenadas. Es miembro de la Academia Colombiana de la Lengua y de la Real Española. En aquélla fué recibido por el doctor Eduardo Guzmán Esponda. Murió repentinamente, en 1956, dejando una extensa obra teatral [illegible].

El teatro de Alvarez Lleras

La vocación del dramaturgo colombiano se inició ya en el Instituto de La Salle cuando tenía sólo quince años. Escribió para el teatro de su colegio *El doctor Bacanotas*, un sainete en dos actos, con todas las características del teatro escolar. Su valor y acierto puede demostrarlo el hecho de que actualmente son frecuentes las representaciones que de esta pieza se hacen en los colegios colombianos. A este teatro escolar pertenecen también otras obras del autor como *La toma de Granada*, drama musical en tres actos que escribió en 1921, y *Alejandría la pagana*, también drama musical en tres actos, escrito en 1922. La ingenuidad juvenil de estas obras no dejan de mostrarnos la habilidad escénica y la fuerza dramática que en la presentación de la vida social, consigue Alvarez Lleras con maestría. Su teatro está caracterizado por una fina sátira social cuya equivalencia oscila entre la agudeza de Benavente y la gracia amable del cuadro de los Quintero. Sus obras cómicas como *Sirena pesca marido*, sainete en tres actos, y *El sí de los coca-colos*, farsa cómica en tres actos sobre los «pollos peras», deben ser expresivos ejemplos del recurso para la comicidad.

Pero Alvarez Lleras es un escritor teatral de alta comedia y temática crítico-social. Este carácter queda acentuado desde su primera obra, escrita y estrenada siendo él un muchacho todavía: *Víboras sociales* (1911), comedia dramática de crítica social contra los Tartufos. Los ambientes sociales colombianos encuentran en él su intérprete, «el animador del fuego sagrado» («¿Quién ha interpretado mejor en el teatro, no digamos nuestro criollismo, sino lo más profundo de nuestros sentimientos colectivos?», se pregunta en el prólogo editorial a *Como los muertos)*. Alvarez Lleras es el Benavente de Colombia. Su obra se conjuga en el ambiente bogotano con crítica certera y sus éxitos acusan su poder de captación. Varias piezas de Alvarez Lleras completan el cuadro social con tintas más o menos patéticas. *El fuego extraño* fué un justo éxito. El año 1913 se estrenó en Caracas

por Virginia Fábregas y, después, el mismo año en el teatro Colón de Bogotá. Es un análisis de los afectos familiares. Pero no carecía de interés universal ni de notas locales de interpretación. El actor catalán Ramón Caralt, la llevó en su repertorio en su jira por las provincias en España, en 1923. Como cumbre de esta dramática, como éxito en el público y realización escénica, su obra *Como los muertos* (1916), drama en tres actos y en prosa, a cuyo éxito ya aludimos. La popularizaron el cine, las compañías (el actor colombiano Rafael Burgos la representó con actores españoles en Barcelona) y conoció hasta cinco ediciones («¿Alguna vez se pensó que esto pudiera suceder en Colombia?» preguntaba la nota editorial de la 5.ª edición). La acción es en Bogotá en un ambiente elegante y nos presenta la tragedia del matrimonio Manuel-Blanca. Es el proceso tenebroso del alma de Manuel, que muestra despego hacia su esposa. Su carácter se complica desde el primer acto porque Alfredo, su primo, había cuidado a su mujer durante una enfermedad. Había vivido con ellos y en un delirio de Blanca pronunció su nombre. Alfredo se le declara para provocar su despido de la casa. Pero ella lo ama sin que exista nada inconfesable. Así se lo declara al padre Martínez. Blanca había sido ganada por la alegría de Alfredo que contrastaba con la frialdad de Manuel. La teatralidad de la obra se extrema con la enfermedad de Manuel que además resulta ser la lepra. Cuando él tiene la dolorosa certeza, su razonar es de un tétrico pesimismo:

> Manuel. — *Ahora me lloro a mí mismo. ¡La lepra!... ¡La muerte!... ¿No es esto acaso la muerte? ¡Déjeme usted llorar!... La única verdad de la vida es que todo es mentira... Creo que el hombre, como los animales que no tienen culpa ninguna, sufre y sólo a sufrir ha venido.*

Su dialéctica prepara el suicidio final del protagonista:

> Manuel. — *No es caridad la mía; por lo menos no es como ustedes la entienden. Muchas veces he visto mendigos carcomidos de cáncer con llagas tan horribles y dolores tales, que si les he dado limosna es por no haber podido antes matarlos, que hubiera sido el bien único para ellos.*

Cuando Teresa, la hija del doctor Villar, tira un lirio al suelo, Manuel hace una amarga glosa del hecho vulgar y lo convierte en patético símbolo:

> Manuel. — *Hace bien en tirarlo. Está muerto. Lo mismo debiera hacerse con los corazones, con las almas muertas... Aislarlos, separarlos para que la vida fresca, nueva, no vaya a contagiarse de muerte. ¡Tan fácilmente se contagia de muerte una vida!*

Blanca es la mujer seria pero vencida por el amor hacia Alfredo (cuando éste, para desalentarla le cuenta su delirio, ella dice no pero está vencida). No obstante comprende a su marido e inquiere su enfermedad. Cuando se quiere disimular con el pretexto de la neurastenia, ella replica:

> Blanca. — *No, Manuel no es un neurasténico... Manuel piensa muy bien lo que dice... Manuel lo hace todo bien hecho, en nada se desmide. No, no es eso... Es algo peor, es algo mucho peor...*

Cuando Manuel sorprende una actitud de Blanca con Alfredo, ella pide perdón y Manuel dice saberlo todo. Ella quiere acompañar a su marido hasta la muerte. El sospecha que ella ya sabe lo de la lepra y la rechaza («Yo quiero estar solo»). Cuando suena el disparo del suicida, Blanca dice que ella lo ha matado. Manuel es un ser atormentado, un alma sombría con alguna luz, descreído pero ayuda al padre Martínez, fundador de un asilo de ciegos. Sobre Manuel pesa el recuerdo del poeta Silva y de un tío de Manuel, también poeta y que también se suicidó, que cultivaba las rosas a las que amaba como a las mujeres («Por eso se dió la muerte!»). El padre Martínez ejerce un papel influyente en la obra. La rectitud y la conmiseración lo guían. Quiere ganar para la fe a Manuel y, cuando después del suicidio, el telón cae, el padre Martínez puede decirse que define el carácter de esta gran creación de Alvarez Lleras con sus palabras:

> Padre Martínez. — *La misericordia divina es infinita. Antes que los yerros de su inteligencia, quizá Dios haya tenido en cuenta lo enorme de su desgracia y la magnanimidad de su corazón.*

Una obra de Alvarez Lleras que tuvo gran éxito y levantó polémica fué *Los mercenarios*, obra dramática en tres actos estrenada en el Teatro Municipal de Bogotá la noche del 11 de junio de 1924. Fué interpretada por el actor español Gerardo de Nieva y su compañía. Tanto en Bogotá como en las provincias el éxito y revuelo que armó no tenía precedentes en el país. Algunas notas de información y crítica referentes al estreno y a las representaciones de veinte años después pueden darnos una idea [85].

Este éxito correspondió plenamente a la habilidad técnica y al ágil juego escénico de Alvarez Lleras que mostró su maestría en *Los mercenarios*. La acción es en Bogotá en la época actual también. Apenas sube el telón el ambiente queda definido por la conversación frívola de unas muchachas. Una expresión de la juventud que nos quiere dar a conocer Alvarez Lleras es Edmundo, personaje en el que quedan representadas todas las criaturas insubstanciales. En él encontramos la puesta en marcha de todos los recursos torpes porque, como hermano de la protagonista, el autor concentra en él de modo especial el sujeto de su diatriba. Los conflictos dramáticos se nos presentan en seguida: Tres caracteres fuertes chocan entre sí. Esteban, el dueño de la casa, el marido; Paulina, la mujer; y Manuela, que acompaña al dueño de la casa desde que era pequeño. Manuela es una mujer joven que se opone a Paulina como una verdadera expresión del sentir de Esteban. Es un personaje antipático y poderoso. Algunos diálogos recogen la violencia de la situación en que Paulina siempre queda humillada. Es muy agrio el diálogo y hay algunas reacciones de la dignidad de Paulina («Soy la señora — dice a Manuela — aunque usted lo diga en ese tono; soy la señora aunque usted sea quien manda aquí y quien lo tiene todo en sus manos...»). La obra es, en la idea fundamental, una versión moderna colombiana de *El sí de las niñas* realizado en su materialismo. Paulina fué sacrificada en beneficio de su familia (abandonó a Gustavo y se casó con Esteban). Toda la familia se aprovecha del matrimonio ventajoso. Esteban la humilla más con sus aprovechados parientes (Manuela da cuenta de los que vienen o escriben como el propio padre de Paulina que es cónsul en Hamburgo por la influencia de Esteban) y, después de referirse a ellos, dice en presencia de su esposa: «¿No vino alguien racional?». La humilla en ella misma dando a Manuela para que los devuelva unos zapatos que compró Paulina, o ridiculizando su ternura con motivo del regalo de cumpleaños para su madre. Mientras el joven Edmundo, a propósito de una conversación de club, acaba aceptando dinero de su cuñado.

Un personaje importante de la obra es el doctor Ricardo Suárez. Este es el personaje de comprensión para Paulina. Un diálogo en el que conocemos que Gustavo llegó de Europa, es clave:

> PAULINA.— *Nuestras conversaciones son mi único alivio. Es tan cruel representar la comedia de la felicidad. ¡Qué horrible es vivir, Ricardo!*
>
> RICARDO.— *¿Con qué derecho la sociedad y la fama se proponen aniquilar la existencia de esta manera?*
>
> PAULINA.— *¿Por qué caería yo en ese lazo, Dios mío? ¿Por qué no me salvó Gustavo?*
>
> RICARDO.— *Porque, desde la niñez, se formó alrededor de ustedes un círculo de hierro, porque se les educó sin voluntad, sin carácter, sin independencia de criterio, como se nos educa aquí a todos. Por eso fué tan fácil, llegada la hora, intimidar a Gustavo con palabras huecas y convencerla a usted de que tenía la obligación de sacrificarse...*

Paulina nos presenta entonces, con su inalienable derecho a la felicidad, cómo su familia la vendió en matrimonio. En el acto segundo el espectador puede afirmar su idea de las actitudes de la familia de Paulina aprovechándose de Esteban.... En el consultorio de Ricardo, Edmundo pide prestado. Al negárselo dice a Ricardo que sabe que allí se ven Paulina y Gustavo. Como entonces el criado anuncia al último, Ricardo dice a Edmundo que se lo pregunte a él mismo. El diálogo Ricardo-Edmundo está lleno de dudas... Entra Gustavo — cuando ya ha salido Edmundo — y surge una situación nueva. Gustavo viene

a decir que desiste de reunirse con Paulina en los Estados Unidos como habían quedado. Ricardo protesta («Le damos a las cosas un aspecto casi trágico. Es el ambiente que alcanza a influir también sobre nosotros. En cualquier parte del mundo esto no tendría importancia...») y Gustavo alude al humilde origen de Ricardo y en la discusión llegan a la violencia:

> Ricardo. — *¿Pero acaso se imagina que mi nacimiento me avergüenza?... Mi nacimiento me honra, ¡sépalo usted! Me honra, porque gracias a las circunstancias adversas en que me colocó, puedo decir que todo se lo debo a mis propios esfuerzos y sin recomendación y el apoyo de la familia he llegado adonde estoy. Usted me arroja a la cara mi nacimiento, que fué sólo un instante de mi vida, y yo le enrostro su vida entera, su vida de ignorancia, de inutilidad y de cobardía!*

Cuando llega Paulina, Ricardo explica y acaba confesándole su amor («Gustavo tuvo razón en desconfiar de mí!»). Ella sale, entonces entre doña Teresa, la madre de Paulina, preguntando por su hija y por Gustavo. Ricardo le va a explicar todo, pero antes le dice diga a Edmundo que está dispuesto a pagarle lo que le pedía («He resuelto comprarle la calumnia de que no soy víctima yo, sino su propia hermana»).

En el acto tercero se pone de manifiesto el dominio que tiene Alvarez Lleras de la escena. Doña Teresa y Paulina, madre e hija, se sinceran. Paulina confiesa que ama a Ricardo, mientras su madre le suplica que no los pierda a todos:

> Paulina. — *¿Qué he sido yo en la vida, mamá? De niña una muñeca, de muchacha una joya valiosa, de casada un mueble o una esclava. Hoy, gracias a Ricardo, soy por fin una mujer... Pero, ¿acaso crees que voy a prescindir de la amistad de Ricardo porque tú me lo exiges? ¿Con qué derecho me lo exiges tú? ¿No te debo mi desgracia? ¿No me casaste con Esteban?*

Aun culmina el dramatismo cuando, enfermo Esteban, el matrimonio se sincera en la escena cuarta. Comienza con palabras desagradables de Esteban para la madre de Paulina y la humilla aun más dándole a entender que finja amores a Mr. Gerrish para favorecer sus negocios. Ella reacciona violenta, lo insulta (canalla, «figura de peón disfrazado», «modales de arriero...») y le dice que no puede seguir con él... El intenta agredirla con un cortapapel pero vacila y se derrumba sobre un sofá... Le pregunta por qué no habló, por qué no dijo la repulsión que la inspiraba... Ella replica que le escribió una carta pero él no la recibió. Comprende que se casó creyéndose querido y queriéndola pero que a los pocos días de la boda oyó que ella decía que si no ayudaba a los suyos no valía la pena de haberse casado y agrega «por eso prometí que serías desgraciada y por eso compré a los tuyos, para que no pudieras sacudir mi yugo y humillarte y aniquilarte a mi gusto...» El insiste, «infamia por infamia ahora te entregaré al que más te repugna». Paulina queda llorando. El sale. Entra Ricardo, y ella le dice: «Ese hombre ha sido engañado también». Creen que ha llegado el momento de huir pero Manuela ha encontrado ya de bruces a Esteban sobre su escritorio... Cuando vuelve Ricardo después de reconocerlo, dice que es peor que la muerte, la hemiplegia y la demencia: «¡Nadie debe pensar que los dos aprovechamos infamemente la libertad en que nos deja este pobre ser aniquilado y vencido!». El saca un estuche y se dispone a cumplir su deber profesional. Paulina solloza: «¡Esteban! ¡Esteban!». Mientras cae el telón.

No se trata de hacer la crítica social que esta obra envuelve. Ni de hacer hincapié en sus convencionalismos, ni en su casuística en algunas ocasiones falsa y desmesurada. Hay que destacar sobre todo la gran teatralidad y eficacia de sus situaciones. Paulina es una mujer sacrificada en beneficio del resto de su familia. Se casa con un hombre de humildes orígenes pero rico y poderoso que les da puestos importantes y riqueza. Cuando comprende que no es querido, adopta una actitud cruel de fría venganza en la esposa a quien esclaviza más con los favores que hace a la familia. La indignidad familiar y Manuela son sus instrumentos de venganza. Manuela, medio pariente y medio criada, persona de

confianza frente a la propia esposa, es como el símbolo duro y expresivo del desprecio y la decepción del protagonista por su nueva familia, que aun siendo socialmente superior a la suya de arrieros, la comprende inferior en todo... La injerencia extranjera — representada en Mr. Gerrish como una amarga nota humillante más para Paulina — es de escasa intervención pero de interés pues está presente en toda la intriga de la obra.

Todos los personajes juegan con un carácter fuerte en la obra. Pero el de mayor grandeza teatral es Esteban. Aunque Ricardo despierte nuestras simpatías por su modernidad y honradez sentimental, Esteban es un personaje de una pieza y es una de las individualidades más fuertes del teatro de Alvarez Lleras. Es de gran habilidad el contraste que hay entre su aparición en el primer acto inhumano y cruel, humillando salvajemente a su esposa y su segunda aparición sincerándose con ella, cargado de razones y rencores hasta el extremo de la indignidad que propone («infamia por infamia»), soberbio en su inferioridad social («¡Cuidado con manchar tus labios de princesa con el nombre de la madre infeliz de un arriero!»), y derrotado en la vida porque su frío despotismo resulta ser su máxima infelicidad. Nó es un hombre de presa simplemente. Es un hombre entero con todas sus miserias y grandezas. Su enfermedad y su sinceridad con Paulina crean un clima de fiera y bestial grandeza. Esteban, en el terreno de los sentimientos, está solo contra todos. Por eso es déspota pero también lo son los que se aprovechan como la familia de Paulina (recuérdese la escena de Edmundo con José, el criado de Ricardo). Todos, menos Esteban, tienen un asidero en la vida. Por esto es una gran figura y la mejor creación de Alvarez Lleras. Es una sátira contra las costumbres colombianas y la educación de la buena sociedad. El egoísmo de las familias que forman un círculo de hierro en torno a las jóvenes, no permite tener fe en «el sí de las niñas». El esposo que supone riqueza e influencia para la familia puede ser nocivo para la felicidad de la joven bella. Roza también el problema del divorcio y del sacrificio conyugal. La falta de hijos no nos permite pensar más que en el derecho a la felicidad de Paulina y al choque que resulta entre esta aspiración y las ambiciones e intereses del resto de la familia. En *Los mercenarios*, insistimos, ha quedado patente la extraordinaria habilidad escénica de Alvarez Lleras.

El teatro de ambiente provinciano: «El Zarpazo»

El ambiente bogotano que Alvarez Lleras ha captado en algunas comedias, es como una versión colombiana y capitalina de la universal. Su técnica teatral tenía que aplicarse también a la expresión de ambientes más locales y particulares. El ambiente de la provincia de Colombia lo presenta en *El Zarpazo*, una pieza dramática en tres actos. Dramaturgo de la actualidad centra la acción en una ciudad de provincia. La tragedia de la obra tiene el neorromanticismo de Echegaray y recuerda las versiones trágicas de la sátira social a lo Benavente y el gran patetismo de las obras de Linares Rivas. El cuadro de burguesía provinciana queda presentado en la composición de lugar: «Sala de casa de pueblo, arreglada con relativo lujo». Por las primeras conversaciones de escena nos enteramos de que José vuelve a su casa después de permanecer seis años en una explotación petrolífera de la selva. Vuelve fracasado y enfermo a casa de su madre («hecho un escombro»). El hogar ha cambiado todo (alfombras y muebles distintos). José pregunta cómo han podido hacerlo con el poco dinero que él enviaba. Bordando y cosiendo, dice su madre. José encuentra que también han cambiado las personas. Su novia — María Elisa — «ya no es la misma que yo dejé, parece triste, ensimismada» y su madre («Usted me besó pero no sé cómo me besó»). Un dramático diálogo de José con don Andrés (viejo amigo de su padre y de la

casa) le hace comprender que Linares, el albacea que nombró su padre, es el causante y que hasta intenta quitarle su novia. Ya conocido esto, entra Linares y José le niega la mano y le pide salga de su casa. Linares se niega («Siento mucho no complacerlo, mi amigo. Usted está en su casa, pero en cambio yo...») y José desesperado pregunta qué derechos tiene para hablar así... María Elisa le pide que lo eche. Cuando comienza el acto segundo vemos a Linares disponiendo reformas en la casa pues ha pasado a ser suya. José ha tenido que transigir. Linares ha hecho obsequios valiosos (prendedor y aretes) que María Elisa pasa por ser la que los recibió cuando en realidad fué Rosaura, la madre de José. Linares dice a María Elisa que todo el mundo dice que lo ha aceptado. Ella lo odia y llama a José a quien pide influya para que le ayuden los trabajadores de las minas a cambio de concesiones («no necesitaré con tanta urgencia el dinero de la hipoteca»...«les prorrogaré el plazo indefinidamente»). En una escena de gran teatralidad se enfrentan María Elisa y José. Este la reconviene y le habla de los regalos de Linares, se enfurece, la llama falsa, hipócrita e indigna y que deshonra aquella casa con su presencia. («Vete con ese canalla que es todo lo que mereces»). Es entonces cuando ella reacciona: «Si alguno de los dos tiene de qué avergonzarse, no soy yo...», protesta María Elisa. Aunque trata de eludir explicaciones, él comprende que se trata de su madre. El acto tercero es en el vestíbulo. José envía a María Elisa con la familia de don Andrés que ha mostrado cariño a la muchacha. José se enfrenta con la madre en una escena patética y de trágica ternura. La madre solicita el perdón del hijo y explica que, a cambio del empleo de él, le obligaron a firmar un documento que pasó a manos de Linares como albacea. Para destruir este documento por el que podían traer a José como un ladrón, la madre cedió al vejamen. José pide a su vez perdón a su madre... Cuando Rosaura queda sola, ordena a la criada que asegure las puertas pero alguien mete por fuera la llave en la cerradura y forcejea. Linares llama desde fuera a Rosaura... La puerta se entreabre... pero se oye un disparo. La puerta se ha abierto de par en par y Linares cae... José baja con una escopeta y dice ha disparado desde la ventana... Germana, la criada, quiere sacar el cuerpo de Linares a la calle pero José no lo consiente.

> José *(a su madre).* — *¿Por qué tiembla, por qué tiene usted miedo? ¿Acaso va a permitir que vaya yo solo a la cárcel?... Los dos hemos matado a este hombre, madre... Usted ha sido mi cómplice y así habrá de declararlo...*
>
> Rosaura. — *Sí, como quieras.*
>
> José. — *Ahora sí es usted mi madre de verdad... Ahora iremos juntos a la cárcel... ¡Juntos, juntos!... ¡Es que alguna vez, madre, teníamos que estar juntos!*

Con estas palabras cae el telón. El zarpazo lo da Linares que es la garra tendida sobre la familia de José. Es un carácter bien dibujado y fuertemente teatral. Las dos figuras femeninas — la madre y la novia de José — no cobran perfil más vigoroso porque actúan en la servidumbre del hondo dolor del protagonista. Las figuras accesorias sirven muy bien el ambiente: Germana, la vieja criada que quiere a los de casa y odia a los forasteros de la garra, es un personaje lleno de simpatías y humanidad (la preocupación de que la puedan despedir se hace insignificante ante las graves preocupaciones que envuelven sus palabras). El trato que Germana da a los personajes es como una apreciación moral de su responsabilidad en la intriga. Germana habla y actúa con lágrimas y altanerías. Lucila es la que solicita favores del poderoso y la que comete indiscreciones (con ellas lastima a José). El protagonista supera a todos en su carácter. José es pobre, desgraciado, enfermo y moralmente atormentado por sus dudas sobre el cariño de su novia y sobre la dignidad de ésta y de su propia madre. Tiene la grandeza de una criatura desgraciada. Todo se cierne sobre él, humillándolo y agobiándolo. Todo se sublimiza en la tragedia final y en la compañía de su madre como cómplice. *El zarpazo* de Alvarez Lleras es por sus efectos una de las primeras obras del teatro realista hispanoamericano.

El teatro histórico: «El virrey Solís».

La tradición hispánica revalorizada en el romanticismo ha mantenido la atención — muchas veces devota — hacia los temas históricos en Hispanoamérica. Alvarez Lleras que, con tanto éxito, ha cultivado el costumbrismo actual ha producido también una obra con las costumbres del pasado. Es una obra evocadora del virreinato de Nueva Granada. El tema histórico *El virrey Solís*, dividido en cuatro actos y nueve cuadros. Alvarez Lleras con su habitual resolución ha abordado con éxito el difícil tema histórico. Y, siguiendo la tradición de la literatura histórica, basa su ficción en documentos: «Gran parte — dice Alvarez Lleras — de los principales datos históricos que sirvieron de base para la confección de esta pieza fueron tomados de la biografía de Solís *El secreto del virrey fraile* escrita por el notable historiador doctor Alberto Miramón». El tema tiene un precedente en la novela aunque nada tenga que ver el drama con ella. La novela histórica *Zoraya* (1930) de Daniel Samper Ortega, trata sobre el virrey Solís y sus amores con María Lugarda que acaban en arrepentimiento (él de franciscano, ella de monja) [87] dentro del cuadro histórico del siglo XVIII.

El drama de Alvarez Lleras es una pieza de gran valor. Según Bayona Posada, «sin duda alguna es el mejor drama histórico que se haya escrito en la América Española» [88]. La experta dramaturgia de Alvarez Lleras establece una composición de lugar en que los dos primeros cuadros se dan en España y los restantes en Santa Fé de Bogotá a mediados del siglo XVIII. El enlace de estos dos cuadros es un gran acierto escénico. Pues el espectador conoce la fuerza real del virrey y el ambiente de que procede. Así comprende mejor la fábula. Comienza el drama de Alvarez Lleras, una vez apagadas las candilejas, con La Voz del Poeta que se oye tras la cortina:

> *Sólo en la mentira de lo que soñamos está la profunda verdad de nuestra vida... El poeta, fatuo soñador, sólo pretende ahora haceros vivir la realidad de la leyenda, que no la estricta verdad de la historia. Por ello os suplica que descorráis la cortina sobre el pasado que os imagináis, no sobre el que yace en polvorientos infolios de archivos, consistentes a menudo, en simple registro de sucesos y fecha totalmente desprovistos de vital expresión... En este cuento teatralizado hay muy poco de la verdad histórica. En gracia del arte, el autor os pide le perdonéis... ¡Oh, venerables sombras del pasado, acudid!*

Inmediatamente estamos ante los jardines de Aranjuez. Estamos en España y bajo los Borbones. Los alabarderos hablan de Felipe V y de Fernando VI. Uno de ellos pregunta: «¿Por qué se pondrán tan locos en España los reyes franceses?». Siguen diálogos cortesanos llenos de sugerencias y malicias. La reina viuda, doña Isabel de Farnesio, aunque recluida en el monasterio de San Ildefonso influye en la vida española. Sabemos de Solís, orgulloso y temerario y con el prestigio de sus campañas hasta el Mariscalato. La animada aversión que hacia él siente fray Adrián Benítez, el Inquisidor, y el deseo de Solís de hacer su esposa a doña María Cristina de Ripalda. Pero el haber tenido una aventura con doña Isabel de Farnesio, y sus intentos de suprimir la Inquisición hacen que fray Adrián le obligue a aceptar el virreinato de Nueva Granada coaccionándolo con dos cartas comprometedoras ambas (una íntima y otra en que intriga para suprimir la Inquisición). Esta especie de prólogo español abre paso al acto segundo en un mesón en Santa Fé de Bogotá. En él conocemos el carácter abierto de Solís. Un aspecto alegre de su vivir. Entre juegos de dados aparece Marichuela (María Lugarda). Por ella brindan y también por el rey Fernando VI porque «la ausencia ha puesto a prueba el afecto que me profesa», dice Solís. El progreso que representó este virrey también se hace patente («Toros, cañas, saraos habéis tenido hoy en Santa Fe. Por tubos os trajc el agua desde las peñas y os desbordáis por ello en regocijo. Mas no tenéis, como yo, el agua verdadera en clara fuente de consuelo, no tenéis a María Lugarda»). Una estampa española cierra este cuadro. El torero José Núñez que ha sido invitado por el virrey para premiar su faena de aquella

tarde, es paseado en hombros y Marichuela canta acompañada por otras dos muchachas. Tiene encanto y es una explicación el romance «De Madrid, flor de Castilla - con riego del Manzanares...» que canta Marichuela; sus elementos poéticos como la profecía de la gitana sobre la bruja «con corona de realeza» contribuyen a los efectos deseados. El efectivismo teatral se aumenta en el cuadro del Palacio Virreinal. Las conversaciones (doña Josefa del Rincón con don Francisco Moreno Escandón; don Fermín y doña Paquita de Azúa; don Fermín y fray Ignacio) nos muestran la oposición del virrey y la Audiencia; que el virrey comienza a ser criticado y él suspira por España; que se murmura de su conducta (puertas excusadas, el amorío de Marichuela, jolgorios con vino de consagrar, nuevos impuestos, ordenanzas sin consultar a la Audiencia, supresión de prebendas y privilegios, etc.) y se olvidan sus obras (escuelas, caminos, puentes-pantanos, casa de moneda, hospital de San Juan de Dios, etc.). Hay Memorial de quejas pero el virrey, leyó a los oidores carta de puño y letra del rey que dice: «Pon a sus quejas oidos de mercader y no cejes en tus nobles empeños...». El virrey ante don Fermín que es oidor, desafía a la Audiencia. Pero el dramatismo se extrema en el final de acto porque se anuncia la muerte de Fernando VI y un Emisario trae un pliego de la reina gobernadora doña Isabel de Farnesio... El virrey se arrodilla y reza por el rey que murió tres meses antes y las campanas doblan.

En el acto tercero, en la calle del Arco, Solís — como don Juan Tenorio, Félix de Montemar y otros — acaba sentado sobre un escaño al pie del arco y cree haber visto su propio entierro después de hablar de sus pecados y conquistas a su criado Rodríguez (la rica moza de la calle del Embrujo, la hipocritona marquesa, Marta la del confitero, etc.) y decir que Dios le castiga en Marichuela («las damas se retiran de ella en la iglesia, los chiquillos le tiran piedras...»):

¡Cuánto pequé! ¡Cuánto escandalicé!... ¿Quién está conmigo en la tumba?... ¡Era mi entierro!... ¡Qué horrendo soy!... ¡He visto mi propio entierro!

Cuando llega Marichuela le dice busque la dicha «bajo el sayal de la penitencia... ¿No ves que yo soy tu condenación? ¡Salva tu alma!» La ronda los interrumpe, Marichuela sale y a Solís se le enreda la capa y el jefe de la ronda le hace bajar el embozo y sorprendido exclama: «¡El señor virrey! Solís replica: «O su alma que es lo mismo. No sabéis que me han enterrado esta noche?... ¿No ves aquellas luces?... ¡Ven a mi entierro!» La ronda le sigue. Este acaba en la alcoba del virrey. Siguen las luchas cortesanas con la Audiencia, un amorío que rechaza Solís (el de doña Paquita de Azúa) entre una carta para las Madres Clarisas para que admitan a Marichuela en el convento y la llegada de Cartagena del Conde de Riba con las nuevas del matrimonio de doña María Cristina, por razón de Estado, con el viejo duque de Olmedilla (mano derecha de la Farnesio). Desesperación de Solís que «estalla en sollozos», mientras clama por Marichuela y por María Cristina.

El acto cuarto es el de la expiación. Pasamos en sus tres cuadros por la fachada de la iglesia recoleta de San Diego, el zaguán del convento y a la celda de fray José de Jesús María. El pasado de Solís está allí en el conde Ribas y el mesonero que hablan de buscar mozas, mientras los frailes vienen del entierro de un hermano con hachones encendidos... Solís que, desde la llegada del nuevo virrey, sólo se ve en los templos y entre los pobres, aparece embozado y, tras un monólogo filosófico y en endecasílabos de corte hispánico, acaba golpeando desesperadamente la puerta del convento hasta darse a conocer... Después Solís se ha convertido en el Hermano José de Jesús María y se le han perdonado sus pecados por fray Ignacio en nombre de Dios... La Voz del Poeta, tras la cortina, nos explica los nueve años de clausura de Solís, la deshonra del Juicio de Residencia, la huida del convento de Marichuela que está refugiada en la selva y que por no lograr paz en esta vida, Solís «merece aún más la corona del martirio»... En el

cuadro final de la celda conventual hay una admirable mezcla de soberbias y humildades que definen la compleja personalidad de Solís. El hermano Ildefonso lo considera el más digno de ser arzobispo y, en un momento, Solís habla de que la reina tendrá que humillarse ante él; pero pronto pide perdón al Señor y, como muestra suprema de renunciación, arroja al brasero las cartas que le ha traído el conde Riva (son comprometedoras para los oidores y el oidor Carrillo se arrodilla y pide perdón a Solís). Como en los dramas del romanticismo, en la oscuridad y entre dobles de campanas y el Miserere Solís dice: «Y nada más... No podía salvarme con una venganza... Oigo la voz de Dios... Ya mi espíritu sube... sube... sube...».

La obra tiene todos los recursos románticos — amoríos y odios, intrigas políticas, religiosidad y liviandad — y la belleza del misterio. El personaje Solís — virrey, fraile, pecador y penitente — tiene todos los prestigios del teatro tradicional en lengua española. A lo largo de la obra se insiste en que es un Borja. Su impresionante pasionalidad tiene todos los arrebatos y misticismos de estas creaciones. José Joaquín Casas dice a Alvarez Lleras que aprovecha «maravillosamente todos los lances de la leyenda sacándoles jugos y virtudes exquisitas» y agrega que la obra le ha recordado sus primeras lecturas de *Los amantes de Teruel*, *Un drama nuevo* y *Locura de amor* [89]. En esa línea neorromántica y neorealista de historicismo moderno la personalidad de Solís alienta. En cuanto al Solís histórico, Antonio Gómez Restrepo lo ha considerado «la única figura verdaderamente legendaria de la época colonial». Ahora elogió la resurrección que de él hizo Alvarez Lleras. Restrepo le dice: «Es un personaje eminentemente dramático y usted ha desarrollado un carácter tan complejo en una serie de cuadros artísticamente calculados para producir un grande efecto escénico». Este crítico elogia también la presentación del personaje en la corte española, «casi ignorado en Colombia» [90]. La figura antagonista de Solís tiene también mucha vida escénica (incluso desde España en esa segunda parte del drama que se desarrolla en Bogotá): Isabel de Farnesio, la reina madre que odia a Solís. El origen de este odio está en la vergüenza de haber sido seducida. Para Restrepo, en este personaje el autor «ha cargado un poco la nota sombría»; pero, en el libre juego escénico, parece más bien exasperada por saber que Solís le pide permiso para casarse con una dama joven y hermosa. El autor ha explicado en una nota documental el origen del carácter que ha dado a Isabel de Farnesio [91].

Otro personaje documentalmente explicado por Alvarez Lleras es don Francisco Moreno y Escandón. No es que represente nada fundamental en el drama pero «por tratarse de personaje tan conocido y estimado», Alvarez Lleras lo hace figurar. Según Lleras, Ignacio Gutiérrez Ponce en *Crónica de mi hogar* señala que la noche anterior a aquella en que Solís dejó el mando para entregarse a la soledad lo mandó llamar aunque sólo tenía veinticinco años y mereció su confianza». En cuanto a Marichuela que es la poesía de la obra, para Restrepo es como «un rasgo simpático, como una sombra fugaz».

De las otras obras de Alvarez Lleras han de citarse *La defraudada* que luego tituló *Almas de ahora*, pieza en tres actos, obra atrevida según Bayona Posada, que apunta gran penetración psicológica «fina crítica social que recuerda lo mejor de Benavente» con su «viveza de estilo, interés en la trama y la pintura indeleble de los caracteres». Se estrenó en el Teatro Municipal de Bogotá y en las provincias. Alcanzó doscientas representaciones. «Aboca el problema moral que plantea el feminismo contemporáneo». También ha de citarse la comedia *Alma joven*, estrenada en Bogotá en 1912 en el Teatro Colón por la compañía española Bernardo Jambrina y que tuvo mucho éxito. Es de estilo quinteriano. También ha de citarse *Ayer nada más* que no puede olvidarse como sus obras menores.

Alvarez Lleras ha sido, con toda razón, considerado como una de las figuras

más grandes de la dramática hispanoamericana. Tanto la crítica nacional colombiana [92] como la de los demás países americanos de habla española han considerado cuanto se debe a Alvarez Lleras como uno de los dramaturgos propiamente dichos de América [93].

El teatro en Bolivia. La generación del centenario

Hacia un realismo más o menos depurado y como el siempre vigente romanticismo, acusan su presencia con obras teatrales, poetas y periodistas como el gran Ricardo Jaimes Freire (1868-1933), con *La hija de Jefté*, prosa y verso, drama en dos actos (La Paz, 1899) y *Los conquistadores*, drama en verso y en tres actos (La Paz, 1918); Franz Tamayo (n. 1880) con sus tragedias líricas *La Prometheida o Las Oceánidas* y *Scopas* (1939); Adolfo Costa du Rels (n. 1891), con su comedia dramática *Hacia el atardecer;* Fabián Vaca Chavez, con su pieza *Carmen Rosa;* José Aguirre Acha con *La capital disputada;* etc.

En el teatro han de tenerse muy en cuenta las traducciones y arreglos como los que hace el poeta parnasiano Gregorio Reynols (n. 1882) que traduce y adapta *Edipo rey* de Sófocles.

Los tratadistas bolivianos se quejan, como los de toda América, que no obstante la gran fecundidad que se da en la generación del Centenario, no surgen ni un gran dramaturgo ni una gran obra. Citemos dos nombres expresivos de una dramaturgia que en lo substancial continúa la del siglo XIX:

a) Antonio Díaz Villamil (n. 1897). — Figura ilustre del profesorado, y agudo intérprete del alma chola en sus dramas *La hoguera*, *La voz de la quena* y *El nieto de Tupac-Katari;* e iniciador de una comedia vernácula de cierto vigor como *Cuando vuelva mi hijo*, *El traje del señor diputado* y *El vals del recuerdo*. En esta clase de comedia llega a un verdadero acierto con *La Rosita* con la que abre un costumbrismo nacional boliviano.

b) Mario Flores (n. 1892). — Fundador y director de periódicos y dramaturgo activo que, dentro del teatro de público, ha significado un avance hacia nuevas técnicas. Ha tenido grandes éxitos en los teatros de Buenos Aires y especialmente con su obra *El padre Liborio* (1927) ha llegado a la máxima popularidad pues conoció con ella hasta 2.000 representaciones. De este mismo tipo son *La gringa Federica*, *Fray Milonga*, *Cruz diablo*, *Santa Ludovica*, *¡A París, muchachos!*, etc. De más hondura dramática son *La agonía de don Juan* (en verso), *Boite Russe*, *Una noche en Viena*, *La fuente de oro* y *Veneno para los ratones*, su mejor obra y, en la que en ambiente de intriga policíaca, con tonos poéticos y trágicos, desarrolla su mejor técnica escénica. Para Díez de Medina es «una pieza dramática, psicológica, de suspenso, con brotes de comedia social, es la obra más perfecta surgida en el teatro boliviano» [94].

Otros nombres de esta generación son: Enrique Baldivieso *(El derecho de matar* y *Lo que traemos al mundo)*, Angel Salas *(La huerta* y *El último huayño* y la comedia *La mejor escuela*), Zacarías Monje Ortiz *(Supay-Marka* y *Natacha*), Humberto Palza *(La felicidad desconcierta* y *Mi novio el extranjero)*, Nicolás Ortiz Pacheco duro crítico contra los vicios de la sociedad y cuyos dramas levantaron polémicas escandalosas por atacar las costumbres *(Los pliegues del honor* y *Aniversario de boda*, 1915), Alberto Saavedra Pérez, de los más fecundos y populares (dramas como *Por querer volar*, *El Wolfram*, y comedias como *Los platos rotos*, *La gloriosa* y *Las cholitas del amigo Uría*), Jorge Gallardo Calderón *(Corazón adentro)*, Víctor Ruiz *(Five o'clock tea* y *Los que pagan*), Luis Azurduy, Francisco Alvarez García, etc.

Otra generación — la del «movimiento gesta bárbara» de Potosí — tiene más intervención política que literaria. Acusan presencia en el teatro Walter Da-

LENCE (n. 1898), director de publicaciones, con dos dramas *La revancha* y *El honor;* ALBERTO SAAVEDRA NOGALES con *El triunfo del prejuicio;* VALENTÍN MERILES con el drama *La mala senda* y la comedia *El alma de la provincia;* etc.

El tema de la guerra del Chaco también aparece en la escena como *La ansiada paz (Teatro boliviano.* 1937), con los problemas de la postguerra, de JOAQUÍN GANTIER.

Dramaturgos ecuatorianos

El desarrollo teatral, como en los otros países, es reducido. No obstante, una nómina no falta aunque suponga la falta del refrendo del público. Han de citarse las obras de JUAN MONTALVO (1832-1889), dramas de tesis, discursivos, excesivamente ideológicos y, por tanto, apartados de lo que debe ser la acción dramática en un escenario. Se citan: *La beata, Granja, El descomulgado, La leprosa* y *Jara.* Montalvo, en el teatro tiene cierta semejanza con Pérez Galdós. Ambos son prosistas de mucha vitalidad pero sus razonamientos en la escena languidecen. Augusto Arias ha calificado los dramas de Montalvo de «soliloquiantes y discursivos» [95].

Este teatro de tesis tiene numerosos ejemplos, dentro de la escasez de obras: CARMEN PÉREZ DE RODRÍGUEZ (1828-1898); la poetisa MERCEDES GONZÁLEZ DE MOSCOSO que estrenó, bajo tesis con emocionantes temas del hogar, piezas como *Abuela* (editada en 1903 y 1907), *Martirio sin culpa* y *Nobleza;* ALBERTO CORREA que en *Herencia fatal* plantea problemas sociales; EMILIO GALLEGOS DEL CAMPO en *Los abandonados;* ROSENDO UQUILLAS en *Los dos expósitos;* y VÍCTOR M. RENDÓN (1859-1940) un precursor del teatro moderno, en sus obras *El matrimonio eugénico* y *El ausentismo.* Rendón tuvo una notable fecundidad teatral. Cultivó la comedia en prosa como *Hoy, ayer y mañana* o *Las tres victorias* (1922) que es dramática; en verso como *Cuadro heroico;* y hasta la escribió en versos franceses como *Le Revenant.* También cultivó el sainete como *Con Victoria y Gloria, Paz* y el trágico-cómico como *Almas hermosas.* Estas obras se representaron en Ecuador en versión española. Su obra completa constituye dieciséis piezas teatrales incluída su versión francesa [96].

Rendón presenta también un interesante aspecto en el costumbrismo. Willis Knapp Jones, que tan bien conoce el teatro hispanoamericano, decía en la Universidad de Guayaquil en 1946: «Puedo decirles que cuando la Facultad de Teatro Stanfort University examinó algunas traducciones mías para el uso de sus clases, el director eligió *Billete de lotería* de Víctor M. Rendón, como ejemplar de un cuadro de costumbres. Lo encontró muy simple, pero, al mismo tiempo, muy simpático» [97]. El día que se estudie su teatro necesitaremos fijarnos en estos aspectos de Rendón. El teatro costumbrista ecuatoriano debe tener otros valores. Augusto Arias señala a FRANCISCO AGUIRRE en el drama de costumbres como iniciador por su obra *Receta para viajar* y dice de Aguirre «poseyó un ingenio rico y un don de sátira en el cual estuvo aleteando el epigramatismo quiteño, y hasta se han de señalar comienzos o esbozos para la novela de costumbres de una época cuyos rasgos se han trasmitido en el ambiente» [98]. En el costumbrismo teatral ecuatoriano ha de figurar también RAÚL ANDRADE con *Suburbio,* con un pintoresquismo patético de romántico realismo; y TRAJANO MERA con *Los virtuosos* y *La visita del poeta.*

Naturalmente la tesis social de estos escritores nunca está ausente del cuadro de las costumbres, ambas maneras se dan juntas como en el riobambeño CARLOS ARTURO LEÓN en sus obras realistas pero también con el sentimentalismo romántico de las luchas civiles y de los trastornos sociales y familiares como *El recluta* y *En pos de la felicidad.*

El teatro histórico y heroico de fuentes recientes es una de las temáticas más frecuentes en el Ecuador. Pueden citarse a Emilio Abad con *El diez de Agosto* (1844). Este mismo tema lo trata Abelardo Moncayo, dramaturgo que representa la persistencia de lo neoclásico en su dramática pastoral como *Cisa y Laura*. Han de agregarse: Sixto Juan Cernal («El último Huancavilca»), Guillermo Davila *(Atahualpa, Las víctimas del dos de agosto)*, Miguel Angel González Páez *(Las víctimas de Sámano)*, Miguel Angel León *(Héroes anónimos)*; César Arroyo que inspira sus poemas en la pintura como *La asamblea de las grandes sombras* en que los retratos del Palacio Legislativo se reaniman y corporizan.; y Juan Eusebio Molestina.

En el realismo amoroso teatral del Ecuador ha de citarse la figura de Enrique Avellán Ferres (n. 1908) por la tragedia *Como los árboles* (1927) contra el divorcio y otras piezas expresivas como *El mismo caso*, *Sin camino*, *Manos de criminal* y *De la misma sangre*. Y, al naturalismo tardío teatral, llegan las obras dramáticas de los grandes novelistas ecuatorianos como Demetrio Aguilera Malta (n. 1905) con *Lázaro* (1941), con la tragedia íntima de un maestro nacional cuya miseria por el poco sueldo le lleva al extremo de vender lotería por la noche para poder vivir y a que sus alumnos lo desconsideren hasta el extremo de que lo emborrachen para divertirse; y *Sangre azul* (1947)[99]; como Jorge Icaza (n. 1906) que se inicia como dramaturgo con *El intruso* (estrenada en 1828), siguieron *Comedia sin nombre* (1929), *Sin sentido* (1929) y *Flagelo* (1936) que cierra su primer ciclo teatral; Humberto Salvador (1907) en *Canción de rosas* (1925) y *Bajo la zarpa*. Estos novelistas llevan a la escena las patéticas líneas sociales de sus novelas.

Por el camino del naturalismo llegan a los más variados temas psicoanalíticos como *Boca trágica*, Premio Nacional de Teatro, de Enrique Garcés; como *Edipo* de Jaime Barrera; o como *Portovelo*[100] de César Ricardo Descalzi.

También han llevado a la escena lo que han sido grandes éxitos en la novela como lo que se refiere a la selva. Así Pedro Jorge Vera en *Dios de la selva* ha tratado de escenografiar tipos y pasiones de aquellos duros medios geográficos.

Augusto Arias[101] se refiere también al teatro infantil «con interés de precepto pedagógico» de Carlos A. Carrera, Eloísa de Benítez, Lucía Baquero de León y Garibaldi Toscano.

Y no pueden ser olvidados otros nombres ecuatorianos como el de Nicolás Augusto González (1858-1918), predecesor del teatro moderno; Juan Félix Proaño con *Quizquis;* Modesto Chávez Franco con *Abdón Calderón*, el general Luis T. Paz y Niño con el drama en verso *Los aventureros* (1919); Francisco A. Villavicencio con *El mal* y *El vuelo supremo;* Alfredo Baquerizo, Gonzalo Escudero, Luis A. Moscoso Vega, Rodrigo Chavez González, Ernesto Alban.

Ultimamente el radio teatro ha de ser considerado también. Han escrito para esta interesante y moderna rama literaria Leonardo Páez, Jaime Sánchez Andrade, Gonzalo Bueno, Víctor Hinostrosa, etc.

Otros teatros desde el modernismo

a) Puerto Rico

El profesor Cesáreo Rosa Nieves señala a partir de 1914 el desarrollo del drama modernista en Puerto Rico. El poeta Luis Llorens Torres con su pieza histórico-poética *El grito de Lares* (estrenada en 1914) abre este teatro. Seguirán años después *El héroe galopante* (1934) de Nemesio Canales; *Juan Ponce de*

León, «drama romántico» que María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza estrenaron en Ponce, en 1932 [102] obra de Carlos N. Carreras y José Ramírez Santibáñez que es un gran esfuerzo artístico de poesía y de comprensión histórica; *El clamor de los surcos* (1938) y *Tiempo muerto* (1940) de Manuel Méndez Ballester; *La crisis del amor* (1925), de carácter social, de José Pérez Losada; etcétera.

El drama actual de Puerto Rico que es histórico, sociológico y psicoanalítico — preferencias americanas — tiende al expresionismo más o menos realista o simbólico. Depuradas llegan a nuestros días todas estas tendencias ya fraguadas en el siglo XIX. Otros nombres: Cesáreo Rosa Nieves, Fernando Sierra Berdecia, Emilio S. Belaval, Arturo Cadilla, Raúl Pérez Moris, Pedro Juan Labarthe, Felipe Mustellonte (seudónimo de Felipe Machuca Figueroa), René Jiménez Malaret, Edmundo Rivera Alvarez, Gustavo Jiménez Sicardo, Enrique A. Laguerre, etc. Todos ellos tienen obra destacada como René Marqués con *La carreta* (tres estampas boricuas) [103]; Francisco Arrivi con *Club de solteros* y *Una sombra menos;* Raúl Gandara con *El P. Damián;* etc.

b) Venezuela

Algunos nombres de dramaturgos venezolanos son: Domingo Ramón Hernández (1829-1893), músico y poeta, autor de dramas como *Poncio Pilatos en Viena;* y Eduardo Calcaño (1831-1904) con el monólogo *Policarpa Salavarrieta* sobre la heroína colombiana, y *En pos de la gloria* Andrés Eloy Blanco.

Han cusayado el teatro de los modernistas Rufino Blanco Fombona, de los criollistas Rómulo Gallegos *(El milagro del año)*. Después Leopoldo Ayala Michelena (n. 1891), autor de *Bagazo* (1933) y *La respuesta del otro mundo* (1938); Wálter Dupuy con *Tomasote* (1939) para radioteatro; Julián Padrón con *Fogata* (1938) y *Parásitas negras* (1939); Luis Peraza *El hombre que se fué* (1938), y *Mala siembra* (1940), Julio Planchart con *La república de Caín* (1936); Aquiles Certad (1914), triunfador de los teatros bonaerenses y figura en la que los teatros experimentales encuentran la continuidad de la tradición artística en obras como *Cuando Venus tuvo brazos*, *La serpiente sobre la alfombra* y *El hombre que no tuvo tiempo de morir*, etc. De los novísimos Román Rojas Cabot.

c) Perú

Perú no ha sido de los países hispanoamericanos que menos movimiento teatral ha tenido; sin embargo la presencia de autores en los escenarios han sido escasa. Los nombres de autores en la etapa modernista incluyen el drama heroico *Los conquistadores* (Madrid, 1906) de José Santos Chocano (1875-1934); *La ronda de los muertos* (1909) que por su osadía causó extraordinario revuelo en los ámbitos teatrales y sociales, de Manuel A. Bedoya (1889-1941) que vivía en España; el género chico en un costumbrismo satírico a la manera de Segura con comedias como *La gente loca*, *La de a cuatro mil* y *Gente de bien* de Leonidas Yerovi (1881-1917) Enrique L. Vega, etc.

Los tratadistas han señalado como una nueva era literaria en el Perú, la aparición del movimiento «colónida» cuyo exponente fué la «Revista Colónida» (1916) bajo la dirección de Abraham Valdelomar. Representó un cambio en el pensar y en el expresar. Aunque vinculado al romanticismo y al modernismo en el teatro novecentista peruano ha de citarse al proteico Felipe Sassone (n. 1884) cuya obra dramática se produce en España, distinguiéndose en su interpretación su esposa, la actriz María Palou. Sassone tiene unas obras muy apreciables

y que supusieron francos éxitos en Madrid como *Calla, corazón* (1923). Su repertorio *El intérprete de Hamlet, A campo traviesa, Lo que se llevan las horas, La señorita está loca, La vida sigue, Preludio de invierno* (1947) *Un rincón y todo el mundo*, etc.) se distingue por una elegante y suave caracterización y sencilla habilidad escénica.

Otros dramaturgos han de citarse como Julio de la Paz Baudoin (n. 1888) con el drama *El cóndor pasa* y *Las tapadas*, en colaboración con José Carlos Mariategui (1891-1930); y, en una misma línea llegamos a los escritores de teatro últimos que, pasados por los vanguardismos de las dos guerras, mantienen las notas sentimentales románticas y el costumbrismo realista más o menos feísta o abstracto. En la extensa nómina: Perry Gibson Parra (n. 1900) con *Esa luna que empieza* (1946), Juan Ríos con *Don Quijote* (1946), Ladislao F. Meza, Angela Ramos, José Chioino, Felipe Rotalde, Leonidas Rivera, Ismael Silva Vidal, Antonio Garland, Bernardo Roca-Rey (Premio Nacional de Teatro de Perú de 1941), Manuel Solari Swaine, Alfredo Pérez Miranda, Humberto del Aguila, etc. También ha de consignarse el teatro social de protesta que procede de los intentos dramáticos de los novelistas como *América virgen* del gran narrador Ciro Alegría (nacido en 1909).

Colofón del siglo XIX. Epifanía del teatro nuevo

El teatro hispanoamericano, desde la independencia siguió, como el resto de la literatura, los movimientos europeos hacia una imprescindible nacionalización en los temas y en el halago sentimental a los públicos. El llamado drama, en su aspecto trágico, se centró en los temas heroicos de interpretación histórica; o en los temas burgueses de los amores frustrados o la infidelidad. La comedia, generalmente descendiendo hacia el sainete, tuvo sus mejores éxitos con la sátira de las costumbres que en la dramática representa una larga permanencia escénica desde el siglo XVIII, mantenida por los prestigios moratinianos difícilmente apagados. En el siglo XX el teatro poético en desuso ha sostenido el drama idealista; la comedia costumbrista, los realismos. Las figuras de enlace — por este motivo nos hemos detenido en ellas — son el chileno Moock y el colombiano Alvarez Lleras. Ambos representan el más alto grado moderno del viejo costumbrismo satírico hispanoamericano en los escenarios. Enlazan así el teatro del siglo XIX con el del XX en cuya primera mitad producen. Aunque se pudieran ejemplarizar algunas escuelas europeas teatrales, sólo no nos equivocamos cuando clasificamos como románticos a los dramaturgos hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo XIX y como modernistas a los de la primera del XX. Una fecha aproximada del modernismo teatral es la de 1915 que es de iniciación a los teatros nacionales. Podemos decir, en general, que siguen todos los procedimientos, temas y recursos del XIX en el nuestro. El teatro que pudiéramos llamar comercial o de gran público sigue la corriente aludida. Los esperimentos en el teatro de gran público pocas veces han sido un éxito. Los llamados teatros experimentales ensayan nuevas maneras desde hace muchos años. Son los verdaderos teatros artísticos o de minorías (algunos han sido llamados «de bolsillo»). Tienden a apartarse de las rutas trilladas. José Juan Arrom, gran conocedor de los teatros hispanoamericanos, los caracteriza «por el alejamiento de las técnicas realistas en los elementos decorativos y externos; una interpretación — interpretación, no copia — más intuitiva y poética de la realidad, y una visión más ecuménica del hombre, de los temas y de las situaciones» [104]. Se desea una difícil renovación de autores, intérpretes y público. Para lograrlo estos teatros minoritarios representan las obras modernas, más o menos difíciles para el público como las del teatro de Valle Inclán, Unamuno o Azorín; o las extran-

jeras de Priestly, Miller, Betti, Wilder, Sherwood, etc. Lo inasequible en los teatros del gran público es lo especialmente buscado. El teatro norteamericano moderno tiene mucha aceptación. Un adelantado de estos teatros es el argentino Leónidas Barletta que comienza su labor tesonera en el teatro contemporáneo con el Teatro del Pueblo en Buenos Aires en 1930. Desde entonces proliferan en muchos países americanos estos grupos entusiastas. Entre los teatros experimentales hemos de citar el Grupo Teatral del Gimnasio Moderno de Bogotá; el Teatro de la Universidad, el grupo ADAD y el de la Academia de Artes Dramáticas de La Habana; La Farándula Universitaria que dirige Hernán Nigaglione, Areyto del dramaturgo Emilio S. Belaval y el Departamento de Arte Dramático de la Universidad, de Puerto Rico; la Escuela de Arte Dramático de la Universidad Católica y de la Universidad Nacional de Santiago de Chile. Mientras tanto en los teatros hispanoamericanos han empezado a interferirse los teatros de público con los minoritarios y los que triunfaron en estos se consagran en aquéllos como el mexicano de Rodolfo Usigli, brillante ejemplo moderno. La nómina de los teatros experimentales es muy extensa y desigual pero representa el relevo para las técnicas del XIX todavía vigentes como en el teatro rioplatense, el realismo mágico de Silva Valdés, la preocupación social de Zavala Muñiz; el expresionismo de Juan Bautista Devoto y Alberto Sabato, el neorrealismo de crímenes de Rodolfo Falconi, las farsas y polichinelas de Blanco Amor, las farsas indirectas de César Tiempo, la historicidad de Sarah Bollo, Las Cuatro Tablas para representar de Julio Imbert, etc.

Puede decirse que en Hispanoamérica — después del florecimiento de la poesía y de la novela — se ha iniciado el del teatro. En todos los países de habla española puede notarse una esperanzadora renovación de los autores dramáticos, de sus intérpretes y del público hacia un teatro más artístico. Como nota general se intenta superar el realismo escénico hacia un expresionismo que interprete la realidad y el alma del hombre más que sus palabras repetidas y sus signos exteriores... Dentro del discurso razonable y del retoricismo expresivo y sentimental, la reforma va llegando lentamente y todo parece indicar que pronto podrán fijarse fechas límites al superviviente siglo XIX.

N O T A S

[1] Sobre *La influencia del teatro español en la literatura americana*, hay algún estudio como el de José Verea Bejarano (Unión Ibero-Americana, 8 febrero 1912).

[2] El título de una de sus piezas era *Velorio en Bayajá y pendencia en Culo Prieto*. Véase el fragmento de *Mis memorias* (s.a.) de Tapia, que reproduce el profesor Cesáreo Rosa-Nieves en *Notas para los orígenes de las representaciones dramáticas en Puerto Rico* (San Juan de Puerto Rico, reproducido de «Asomante», enero 1950).

[3] *Historia crítica del teatro en Bogotá* (Bogotá, Ediciones Colombia, 1927; 318 págs.). La frase citada está en la página 70.

[4] G. Lohmann Villena: *Historia del arte dramático en Lima durante el Virreinato* (Madrid, 1945; 647 págs.).

[5] Sin entrar en pormenores de esta bibliografía, recordemos las que cita Concha Meléndez: la de José Sebastián Barrancas, profesor de la Universidad de San Marcos de Lima (1868); la del doctor Fernández Nodal en su *Gramática quechúa*; la de Constantino Carrasco — una versificación de la de Barrancas — (Lima, 1876); la de B. Pacheco (1881), la traducción española de la versión francesa de Gabino Pacheco Zegarra (Madrid, 1885, Biblioteca Universal), etcétera. En *Novela indianista en Hispanoamérica* (1832-1889) (Madrid, Hernando, 1934; páginas 29-31.

[6] *Panorama de la literatura ecuatoriana* (Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1948; página 412).

[7] Fernando Díez de Medina: *Literatura boliviana* (Madrid, Aguilar, 1954).

[8] *Una época del teatro argentino* (1904-1918) (Buenos Aires, Editorial América Unida, 1926; 2.ª ed. 322 págs. (Ver págs. 62-64).

[9] *Perfil del teatro contemporáneo en Hispanoamérica*, en «Hispania», vol. xxxvi, núm. 1, febrero 1953; pág. 30).

[10] *El deslinde. Prolegómenos a la Teoría Literaria* (México, El Colegio de México, 1944, pág. 92).

[11] Su citada *Historia crítica del teatro colombiano* nos resuelve sistemáticamente todo un andamio de datos para construir la historia de este importante teatro y comprender la general hispanoamericana.

[12] Véanse en las páginas 159-173 del citado libro de Ortega Ricaurte todos los detalles de la construcción, decoración y artistas que intervienen en el edificio y generosidad del gobierno de Colombia en la empresa.

[13] Ricardo Millas: *Brochazos del pesebre*.

[14] Véase la «lista detallada de los artistas y compañías que han actuado en Bogotá desde 1792 hasta 1927», en *Historia crítica del teatro en Bogotá*, antes citada; págs. 269-287).

[15] Ibídem. Véanse las páginas 67-70 que se refieren a Candil.

[16] *Panorama de literatura colombiana*, 5.ª edición revisada y puesta al día (Bogotá, Editorial Cromos, 1951).

[17] Páginas 71 y 72 de la obra citada de Ortega y Ricaurte.

[18] *Poesías del ciudadano José Fernández Madrid* (La Habana, Imprenta Fraternal, 1822).

[19] *La novela indianista en Hispanoamérica*, citada, págs. 44-45. Véase también, en este volumen, cuanto decimos respecto a Chateaubriand al tratar la novela colombiana *María* de Jorge Isaacs.

[20] Otras ediciones: Londres, 1828; Madrid, 1835.

[21] Obra citada, pág. 73.

[22] *Panorama...*, citada.

[23] Obra citada, págs. 96-97.

[24] Se publicó en 1857 y la compañía de drama de Luis Ainato la representó en el Teatro Municipal en 1893.

[25] Antonio Gómez Restrepo: Literatura colombiana, en «Revue Hispanique» XLIII, núm. 103. págs. 79-204 (junio 1918).

[26] Obra citada, pág. 103.

[27] Ibídem, págs. 104-105.

[28] Ibídem, pág. 105.

[29] Ibídem, pág. 120.

[30] Heroína de la independencia colombiana, maestra de escuela, nacida en Gradúas en 1795. Después de ejercer el magisterio en su pueblo natal, se trasladó a Bogotá a la casa de doña Andrea Ricaurte de Lozano, de donde fué sacada y fusilada, tras breve consejo de guerra, por transmitir información a los guerrilleros patriotas. La Pola se llamaba Policarpa Salavarrieta.

[31] Medardo Rivas había estrenado dos comedias — *La falta de orden* (1851) y *La lección de una novia* (1852) —, y un drama —. *El socialista* — Gran animador de espectáculos, los hizo en su propio domicilio.

[32] *Pola Salavarrieta* (tragedia) (Montevideo, Claudio García y C.ª, editores, 1945; Colección Cultura).

[33] *La bohemia literaria de 1848 a 1860* (Lima, 1876).

[34] El profesor Bazin, en su *Histoire de la littérature américaine de lengue espagnole* (París, Librarie Hachette, 1953; 347 págs.), estudia extensamente a Segura, y a su teatro dedica un estudio orientador (págs. 63-76). Respecto a *Las tres viudas*, escribe: «Ces deux pièces (se refiere a *La espía* y a *El resignado)* dépassant le costumbrismo, prenaient valeur de témoignages historiques. Ce qui caractérise au contraire *Las tres viudas*, c'est que Segura n'y satirisait aucun tipe ni aucun abus; il y dépeignait seulement avec beaucoup de vérité, un milieu, celui des gens de la classe moyenne, celui du reste auquel il s'est toujours intéressé («sala regularmente» ou «decentemente amueblada», disent toujours ses laconiques indications scéniques)».

[35] Véase: *Teatro mundial*, por Arturo del Hoyo (Madrid, Aguilar, 1955; págs. 919-924); *Juicios críticos y datos sobre sus comedias*, por J(orge) C(ampos).

[36] Su obra está recopilada en *Artículos, poesías y comedias* (Lima, 1886).

[37] En 1951 los teatros experimentales han representado en la capital chilena la última citada y *Casi casamiento*.

[38] Concha Meléndez: *La novela indianista en Hispanoamérica* (Madrid, Hernando, 1934; pág. 64).

[39] *Dramas inéditos de Salvador Sanfuentes* (Santiago de Chile, 1863).

[40] Véase: *Teatro Mundial*, pag. 885.

[41] Fernando Díez de Medina: *Literatura boliviana* (Madrid, Aguilar, 1954; págs. 224-243).

[42] Véase Emilio J. Pasabell: *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico* San Juan, Editora Universitaria, 1951; pág. 122).

[43] Antonia Sáez en *El teatro en Puerto Rico* (San Juan, Editorial Universitaria, 1950; páginas 20-21). En ellas se recoge lo fundamental de las críticas de José Julián Acosta y Jessar Riomares.

[44] Se publicó en *El Bardo del Guamaní* (La Habana, 1857). Reedición: San Juan, P. R., Imprenta Venezuela, 1944.

[45] Refundido, fué reeditado en San Juan (Puerto Rico, Establecimiento Tipográfico Acosta, 1878. Edición moderna: San Juan, P. R., Imprenta Venezuela, 1944).

[46] *Ponce* (Imprenta F. Vidal, 1869). Se reeditó en 1944 con *Camoens*. Véase la nota anterior.

[47] Nota 15 en página 22 de *El teatro en Puerto Rico*, citada.

[48] Se estrenó en Aguadilla en 1878 y se publicó en 1881.

[49] *El teatro en Puerto Rico*, obra citada, pág. 69.

[50] Ortega, obra citada, págs. 121-122 y 137.

[51] Ibídem, pág. 105.

[52] Ibídem, pág. 133.

[53] Rafael Heliodoro Valle: *Las Pastorales de José T. Reyes*, en «Universidad», órgano de la Universidad de Nuevo León; Monterrey, págs. 23-48).

[54] *Hombres de pensamiento* (Tegucigalpa, Imprenta Calderón, 1947; pág. 79).

[55] *Los mejores poetas de Costa Rica*, por Eduardo de Ory (Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (s.a.), pág. 267).

[56] Pueden verse ejemplos de este teatro nicaragüense en «Revista de América» (México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, núm. 23, junio 1947).

[57] Francisco Pérez Estrada: *Teatro folklore nicaragüense* (Colección Barro, Managua, Editorial Nuevos Horizontes, 1946).

[58] Las tres piezas han sido editadas en un libro (Madrid, Murillo, 1954).

[59] De este drama, después de ser folletín en «La República», se hizo una tirada aparte: *La Penitenciaría de Guatemala*, drama histórico nacional, en tres actos y en verso, por Ismael Cerna (Guatemala, Tip. El Comercio, 1891).

[60] *Literatura guatemalteca. II* (Guatemala, Tip. Nacional, 1944; págs. 261-276).

[61] Citadas por el americanista español José Sanz y Díaz, *Narradores hispanoamericanos* (Madrid, Ediciones Hymsa, 1942; pág. 90).

[62] Julio A. Leguizamón, *Historia de la Literatura hispanoamericana* (Buenos Aires, Editoriales Reunidas, 1945; vol. I).

[63] Prólogo a *Teatro escogido* de Eduardo Barrios (Santiago de Chile, Zig-Zag, 1947). Este prólogo fechado en Talca en 1916 está en las páginas 9 a 29 del libro que contiene el drama *Vivir* y las comedias *Lo que niega la vida* y *Por el decoro*.

[64] Entre los estudios sobre Barrios puede verse el del fallecido crítico Armando Donoso: *La otra América* (Madrid, Espasa-Calpe, Colección Contemporánea).

[65] *Plumas nacionales. Dos dramaturgos*, en «Nuevo Zig-Zag» (Santiago de Chile).

[66] Véase el citado prólogo a *Teatro escogido* de Barrios.

[67] Artículo citado.

[68] Señala a Acevedo como «the only other worthy of a place beside him».

[69] Estando de vacaciones en Ventanas de Quintero, en la costa, la buena sociedad organizó una velada. Con esta oportunidad, escribió una pieza que sus compañeros le representaron. El éxito fué extraordinario.

[70] Willis Knapp Jones: *Armando Moock. Forgotten Chilean Dramatist*, en «Hispania», páginas 41-50.

Anteriormente Jones había publicado: *Armando Moock*. Reprinted «Ateneo» (Concepción, Chile, XVI, julio 1939).

[71] «The development is logical. The characters are human and interesting. The comedy reveals the author as pre-eminently the costumbrista dramatist of the Chilean small town» (en obra citada).

[72] Jones habla de la portuguesa en Lisboa y en Río de Janeiro; así como de una adaptación inglesa. Moock había dicho festivamente: «En Nueva York el señor Martín Brown me hizo el honor de apropiarse de mi comedia *Serpiente* con el título de *Cobra*... Yo no cobré nada.» Con el mismo título de *Cobra*, Rodolfo Valentino y Nita Naldi la llevaron al cinematógrafo. Tampoco cobró nada Moock. Tardíamente la Paramount, de París, le pagó varios miles de dólares para hacer una versión española. Respecto a *Cobra*, Willis Knapp Jones no cree en su relación con *Serpiente:* «In parenthesis a careful study of the two plays shows they have practically nothing in common».

[73] Así comenta y elogia Prat la obra que se representó el día 15 de enero de 1949 en el Teatro Municipal de Bogotá, así como los actores que la interpretaron como Elías Herrero en el papel de Rigoberto, y Aurora Mendoza, Carmen Baños y Adela Recalde en los de las tres Elenas, en *Nota de teatro: Una comedia chilena* en «El Tiempo» (Bogotá, 16 enero 1949).

[74] Luis Ordaz: *El teatro en el Río de la Plata* (Buenos Aires, Editorial Futuro, 1946; página 154).

[75] Su obra dramática comenzó a publicarse en «Teatro Seleccionado», que iban a ser diez volúmenes; pero se suspendió por dificultades con la Sociedad de Autores Teatrales de Chile Salieron dos volúmenes (Santiago de Chile, Imprenta Cultura).

[76] Drama que se representó en francés *(Les créateurs)* en el Théatre Michel de París, en 1926.

[77] *El drama en las Américas. Algunas diferencias* (texto en inglés y en español) (Guayaquil, Publicaciones de la Universidad de Guayaquil, 1946).

[78] Orteca Ricaurte, obra citada, págs. 297 y 317.

[79] Véase Ortega Ricaurte, págs. 304-309.

[80] Obra citada, pág. 244.

[81] *Panorama...*, obra citada.

[82] Prólogo a la edición de 1950 del drama *La conquista de Santa Fe de Bogotá* de Fernando de Orbea.

[83] Obra citada.

[84] Obra citada, pág. 213.

[85] Bibliografía. Biblioteca de la Sociedad Arboleda, vol. III (Bogotá, Imprenta y Litografía de Juan Casis, 1923). Contiene: *Víboras sociales*, *El fuego extraño* y *El ángel de Navidad* (teatro infantil); *Alma joven* (Bogotá, Imprenta y Litografía de Juan Casis, 1914); *Como los muertos* (Bogotá, Imprenta y Litografía de Juan Casis, 1920; 2.ª edición, 1922) 3.ª edición, 1923; 5.ª edición, Ed. Manrique, 1931; ídem íd., Bogotá, Ed. Manrique, 1933); — Biblioteca Aldeana de Colombia, tomo 98 (Bogotá, Ed. Minerva, S. A., 1936). Contiene: *Víboras sociales* y *El fuego extraño; Los Mercenarios* (Bogotá, Ed. Mundo, 1924; 2.ª edición, Bogotá, Escuelas Gráficas Salesianas, 1941); *El zarpazo* (Bogotá, Escuelas Gráficas Salesianas, 1946); *La defraudada* o *Almas de ahora* (Bogotá, Ed. Centro Instituto Gráfico Ltda., 1945); *El virrey Solís* (Bogotá, Ed. Minerva Ltda., 1947; 110 págs. y fe de erratas). — Teatro para colegio *El doctor Bacanotas*, sainete (Bogotá, Escuelas gráficas Salesianas, 1938); *La toma de Granada*, drama musical (Bogotá, Escuelas Gráficas Salesianas, 1935). *Alejandría la pagana*, drama musical (Bogotá, Escuelas Gráficas Salesianas, 1936.

[86] Véanse algunos conceptos de las críticas que aparecen en la edición de 1941: *Una carta desde Tunja* (junio de 1924): «Señor Director de «El Tiempo»: También a seis horas de distancia, el último drama de Antonio Alvarez Lleras ha venido a revolucionar los salones de nuestra quieta sociedad. *Los mercenarios* es tema forzado de toda conversación. La escena que

publicó «Mundo al día» ha sido copiada y ya no hay quien no sepa de memoria aquel diálogo amargo, crudo, humano y desolador como toda verdad. Los dos partidos están listos a la lucha apenas surge la opinión de un nuevo crítico y los diarios son esperados con ansia por todos para buscar en sus columnas argumentos que refuercen su opinión.» — *Juan C. Hernández.*

En «El Espectador», después del estreno en Medellín: «Exito enorme... Una concepción dramática espléndida y todos alabando los grandes conocimientos escénicos de quien puede considerarse como el más notable y popular de los autores colombianos.»

En «El Tiempo» de Bogotá: «Las localidades se habían agotado. La entrada más formidable de la temporada... Algunos extranjeros decían por lo alto que el teatro colombiano era el primero de América.» Crítica de LUIS ENRIQUE OSORIO.

En «Mundo al día»: «*Los mercenarios*» son un espejo en que aparecen claramente reproducidos los rasgos esenciales de la fisonomía espiritual de Antonio Álvarez Lleras.» Crítica de LUIS TRIGUEROS.

En «Cromos»: Anoche, desde muy temprano, se agotaron completamente las localidades y las lunetas se vendieron en la puerta por dos o tres veces su valor.

En «Antioquía Liberal» de Medellín: «La vida es bella... mas los intereses, la iniquidad sobre que se asienta este régimen oprobioso en el cual nacemos, padecemos y morimos la hacen triste, mala, odiosa.» Crítica de ESTEBAN RODRÍGUEZ TRIANA.

De A. C. G.: «Al cabo de cerca de veinte años es hoy mucho más actual que en los propios días de sus primeras representaciones.» Plantea «el grave problema de nuestro desequilibrio social».

[87] DANIEL SAMPER ORTEGA: *Zoraya. Una vida de amor y santidad* Bogotá, Sociedad Editora de Obras Nacionales, 1931).

[88] Panorama de la Literatura Colombiana.

[89] Carta de fecha 4 de diciembre de 1946 que figura en la edición del drama de Bogotá de 1947. A continuación de ella figuran dos sonetos que José Joaquín Casas dedicó a Solís *(El virrey-fraile* y *Dos aventureros)*.

[90] «Usted ha sabido enlazar hábilmente los dos períodos de la vida de Solís (carta de fecha 2 de noviembre de 1946 en la edición antes citada del drama). En esta carta Restrepo elogia la dramaturgia de Alvarez Lleras («hábil distribución de los golpes escénicos»; «diálogo vivo y animado», «lo mejor que poseemos en el género histórico»).

[91] Alvarez Lleras explica que el conde Fabraquer, en *Los misterios del Escorial*, habla de los celos de Felipe V por el arquitecto Juan Bautista Saqueti «que amaba a Isabel de Farnesio y que ella coqueteó con él dándole siempre esperanzas y aprovechándolo para sus intrigas políticas». También habla Fabraquer del amor de Isabel — ya viuda — por el joven Urbano de Santa Fe y de que ella planeó su asesinato y el de su novia. Cabe pues suponer — dice Alvarez Lleras en una nota de su drama — que la sistemática persecución de que hizo víctima a Solís, que comprueban las cédulas de censura y represión que sufrió a la muerte de Fernando VI, pudo tener «causas más hondas que la simple simpatía por su familia o el temor de que Solís adquiriese demasiada influencia sobre el monarca».

[92] «El más importante de nuestros autores de teatro y el mayor cultivador del género en Hispanoamérica», según Bayona Posada, en *Panorama de la literatura colombiana.*

[93] Para Leguizamón *(Historia de la literatura hispanoamericana)* es «el verdadero iniciador del teatro colombiano en su etapa moderna», «su más alto exponente, y capta y define la psicología ambiente» como «inspirador de una renovada actividad».

[94] *Literatura boliviana*, citada, pág. 337.

[95] *Panorama de la literatura ecuatoriana* (Quito, Impr. de la Universidad Central, 1948).

[96] Las obras escénicas citadas fueron editadas en el Ecuador entre 1922 y 1936 (Guayaquil, 1937). Sus «Obras dramáticas completas» se publicaron en París, en cinco tomos, de 1928 a 1931.

[97] *El drama en las Américas* (Guayaquil, Publicaciones de la Universidad, 1936; pág. 15). El profesor W. K. Jones ha publicado varios trabajos sobre el teatro ecuatoriano que reseñamos en la bibliografía referente al Ecuador.

[98] Obra citada, pág. 412.

[99] DEMETRIO AGUILERA MALTA-WILLIS KNAPP JONES: *Sangre azul.* Unica obra ecuatoriana teatral para representarla el Día de las Américas (Wáshington, Unión Panamericana, 1947).

[100] Ha sido publicado en «Colección Teatro de Ecuador», vol. I.

[101] Obra citada, pág. 415.

[102] *Juan Ponce de León*, drama romántico en tres actos y en verso (San Juan de Puerto Rico, Ed. Real Hnos., 1934).

[103] Sobretiro de «Asomante», núms. 4 de 1951 y 1 y 3 de 1952.

[104] *Perfil del teatro contemporáneo en Hispanoamérica*, en «Hispania», vol. XXXVI, núm. 1 febrero 1953, págs. 26-31.

BIBLIOGRAFÍA

GENERAL

Luis Trenti Rocamora: *El repertorio de la dramática colonial hispanoamericana* (Buenos Aires, Alea, 1950; 112 págs.).

Idem: *El teatro en la América colonial* (Buenos Aires, Editorial Huarpes, 1947; 536 págs.).

Pedro Henríquez Ureña: *El teatro de la América española durante la época colonial.*

Jose Juan Arrom: *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial.*

Willis Knapp Jones: *Breve historia del teatro latinoamericano.*

Guillermo Lohman Villena: *El teatro en Sudamérica española hasta* 1800.

BOLIVIA

Ángel Salas: *La literatura dramática en Bolivia*, en págs. 309-319 de «Bolivia en el primer centenario de su independencia», edición dirigida por J. Ricardo Alarcón A. (La Paz, Bolivia, 1925; 1142 págs.).

COLOMBIA

Luis F. Mogollón Araque: *El teatro en Colombia* (Bogotá, Imprenta Patria, 1914).

José Vicente Ortega Ricaurte: *Historia crítica del teatro en Bogotá* (Bogotá, Talleres de Ediciones Colombia, 1927; 318 páginas).

COSTA RICA

Fernando Borges Pérez: *Historia del teatro en Costa Rica* (San José de Costa Rica, Imprenta Española, 1942; 106 págs.).

Enrique Rodri-Mur: *La historia del teatro nacional.*

CHILE

Nicolas Peña: *Teatro dramático nacional* (Santiago de Chile, Imprenta Barcelona, 1912; 1923).

Roberto Hernández: *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos* (Valparaíso, 1928; 663 págs.).

Nataniel Yañez Silva: *Veinte años de teatro chileno.*

A. Acevedo Hernandez: *Consideraciones sobre el teatro chileno.*

M. Abascal Brunet: *Apuntes para la historia del teatro en Chile* (Santiago de Chile, 1941).

Armando María y Campos: *Breve historia del teatro en Chile* (México, CEPSA, 1940).

ECUADOR

Adolfo S. Simmonds: *El teatro en el Ecuador.*

Carlos A. Rolando: *Las bellas artes en el Ecuador* (Guayaquil, 1944).

Willis Knapp Jones: *El drama en el Ecuador.*

Idem: *El teatro en el Ecuador.*

Idem: *School Theatricals in Ecuador.*

Jesus Vaquero Davila: *Síntesis histórica de la cultura intelectual y artística del Ecuador* (Quito, 1947).

PERÚ

G. Lohmann Villena: *Historia del arte dramático en Lima durante el virreinato* (Madrid, Estades, 1945; 647 págs.).

Jose Alfredo Hernandez: *Aspectos del teatro peruano.*

PUERTO RICO

Antonia Saez: *El teatro en Puerto Rico.*
Emilio J. Pasarell: *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico.*
Wifredo Braschi: *Treinta años de teatro en Puerto Rico.*

VENEZUELA

Gonzalo Picón Febres. *Teatro crítico venezolano.* Curaçao, Bethencout, 1912, 503 págs.
Juan Jose Churión: *El teatro en Caracas.*
Jose Juan Arrom: *En torno al teatro venezolano.*
Idem: *Bibliografía dramática venezolana.*
Rafael Pineda: *Pasado y presente del teatro venezolano.*

LA NOVELA HISPANOAMERICANA DEL XIX

(EXCEPTO MÉXICO, CUBA Y SANTO DOMINGO)

por

AGUSTÍN DEL SAZ

I. Precedentes novelísticos del XVIII y principios del XIX

La novela vivida de la conquista, descubrimiento y consolidación de España en América de la que es un ejemplo modélico — en virtudes y vicios narrativos — la crónica de los historiadores de Indias; unida a la tradición clásica del novelar hispano (el cuento a la manera del *Conde Lucanor* y los idealismos de las novelas caballerescas, pastoriles y sentimentales o los realismos de la picaresca), abren paso a unas narraciones híbridas que, si no son completamente novelas, tampoco dejan de serlas, al menos parcialmente [1]. Las descripciones, retratos y epopeyas frecuentes en estos relatos nos dejan la evidencia de que la técnica de la novela por la carga de exaltación y de potencia imaginativa explota por todas partes, llenando los vacíos que deja la verdad olvidada o invisible para la pasión. Atenuado el prestigio de la conquista y del héroe conquistador que aproximaba las narraciones a los libros de caballerías [2], el mundo vulgar que rodeaba al escritor se nos aparecía en los realismos de los relatos. Lo local y lo más inmediato en la forma del costumbrismo se iba a imponer ya en su aspecto cómico ya en el trágico siempre bajo los matices del entretenimiento. En plano arqueológico se hacen citas de narraciones anteriores al siglo XVIII que pueden quedar clasificadas en las tradicionales hispanas de la picaresca o de la pastoril que tan en moda estuvo [3].

Ha de advertirse la nota de pobreza del género novelístico en América hasta nuestro siglo. En el siglo XVIII la raza, lo social y el trabajo, empiezan a ser un problema en la América que vive bajo el gobierno español. La historia y la crónica ya han empezado sus polémicas, al mismo tiempo que la imaginación ha seguido prevaleciendo, más o menos, en los relatos de la historia. La *Historia del Reino de Quito* y *El ocaso de Faenza* del jesuíta ecuatoriano Juan de Velasco (1727-1819), pueden servir de ejemplo.

Tal vez sea un precedente novelístico más manifiesto algún libro de viajero en que se nos describen tipos de los caminos y de las ventas, de los pueblos y de las rutas viajeras más olvidados. El más representativo es el de CONCOLORCORVO (Calixto Bustamante), de extenso título:

> *El Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima con sus itinerarios según la más puntual observación, con algunas noticias útiles a los Nuevos Comerciantes que tratan de Mulas; y otras Historias. Sacado de las Memorias que hizo Don Alonso Carrio de la Vandera en este dilatado viaje, y Comisión que tuvo por la Corte para el arreglo de Correos y Estafetas. Situación, y ajuste de Postas, desde Montevideo. Por Calixto Bustamante Carlos Inca, alias Concolorcorvo. Natural del Cuzco, que acompañó al referido Comisionista en dicho viaje, y escribió sus Extractos. Con Licencia. En Gijón, en la Imprenta de la Rovada. Año de 1773* [4].

En este título encontramos — además de algunos datos — una idea del valor extraordinario del libro como documento para el estudio de las costumbres y para obtener curiosas noticias (por ejemplo, de las distancias). El parentesco con la picaresca española, y, sobre todo, dada su geografía, con la literatura

gauchesca, nos lo muestran significativo e imprescindible antecedente. Aunque el pie de imprenta dice Cijón, se asegura que fué impreso en Lima y que —para huir responsabilidades— se puso aquella ciudad. Aunque se han escrito algunos trabajos eruditos que aclaran bastante la cuestión histórica [5], la personalidad del autor sigue siendo algo oscura.

Lo que no se puede olvidar es su relación con la novela de costumbres criolla, especialmente con la gauchesca, cuyos tipos ya quedan descritos en páginas que no pueden estar ausentes de creación literaria.

La utopía y filantropía del siglo XVIII atrajo a los europeos a los temas americanos como exóticos, hasta llegar al prerromanticismo de Chateaubriand. El interés que hay en *Atala* por el Canadá tuvo precedentes. Como curiosidades bibliográficas o como fuentes de la manera, han de citarse algunos libros publicados en el XVIII, incluso en países e idiomas extranjeros. Así encontramos los temas argentinos [6] y, entre los grandes escritores franceses del siglo, los peruanos. El Perú y sus paisajes aparece en algún ensayo de Montaigne, en tragedias y cuentos de Voltaire (*Alzire* y *Candide*), en relatos de Marmontel, tan bellos como *Los Incas* (1777), en que se mezclan mitos indios o episodios prerrománticos (amores de Alfonso de Molina y la sacerdotisa Cora), etc. Este valorar literariamente lo americano en Europa sólo tiene interés de precedente. En realidad, la novela de América como toda su literatura no comienza hasta las guerras por la independencia. Son prosistas apasionadísimos, unos en pro y otros en contra de la emancipación: Montcagudo, Gorriti, Funes, Pazos Kanki, etc. Representan una interpretación novelesca de la historia y de la vida de sus pueblos.

II. La novela del siglo XIX

Hemos encuadrado en el siglo XVIII libros que llevan ya fechas del XIX. Su contenido y exposición justificaba así localizarlos. Representaban la continuidad hispánica en la tradición literaria. No se va a romper esta tradición en el siglo XIX pero en él lo predominante es lo europeo no español favorecido por las modas en las letras y por un rabioso deseo de diferenciación, bastante difícil de conseguir, en las nuevas nacionalidades que se fueron independizando de España sin perder su substancia hispana tan ferozmente arraigada.

La prosa narrativa, de imaginación, puede decirse nacida al calor de las traducciones de Sir Walter Scott. La novela histórica, a su manera se ha considerado iniciada en el mundo occidental con *Waverley*, en 1814. No sólo se conocieron en América las novelas de Scott, sino las de sus discípulos europeos. *Los Novios*, de Manzoni, pueden ser un ejemplo. El venezolano Heriberto García de Quevedo y el dominicano César N. Pensón, entre otros, tradujeron en América esta popular novela italiana. En las novelas históricas podemos leer, por ejemplo, cuáles eran las lecturas predilectas de una señorita en Buenos Aires en 1835: «Dos o tres de Walter Scott, otras tantas de Ana Radcliffe, *Pablo y Virginia*, *La señorita de Clermont*, *Los Natchez*, *Beppo*, *La princesa de Amalfi* y algo de *Madame de La Fayette*. Algunas las gustó en francés...» [7].

Pero la atención del lector americano se concentra, desde 1850, en los franceses principalmente: Dumas padre, Ponçon du Terrail, Montepine, etc. Pero, sobre todo, se alzó la influencia de Víctor Hugo, cuya imitación llegó a los extremos y cuyas traducciones también abundaron (el chileno José Antonio Soffía, el mexicano Manuel María Flores, etc.). Otros románticos europeos fueron también traducidos (Hugo Fóscolo, por José Antonio Miralla, que murió en 1825; Lamartine, por el mexicano Fernando Calderón, que murió en 1840, etc.). La imitación de los pensamientos y frases de Víctor Hugo sólo fué superada por la

que se hizo de las novelas folletinescas de Eugenio Sué. Los párrafos socializantes de este escritor no sólo fueron utilizados en la prensa y la novela, sino incluso en la oratoria y hasta en las disposiciones oficiales. Colombia — el país más conservador de América — no fué menos sensible a esta inevitable influencia. Así nos lo dice Alberto Miramón [8].

Era general en América la tendencia a desligarse de toda la herencia hispana. En el Buenos Aires de 1835 formaba parte del pensamiento de la flamante Confederación Argentina. Manuel Gálvez, en sus novelas históricas, hace decir al poeta Alberdi: «Tengo una preocupación contra todo lo que sea español. Hasta con la misma lengua castellana estoy enemistado, sobre todo con la más pura y clásica, que me es insoportable por lo difusa. Y hasta desearíamos que nosotros sustituyéramos al castellano por el francés». Y agrega Gálvez. «Elaustro — otro personaje — no era tampoco partidario del casticismo. Entre las literaturas española y francesa, prefería la francesa. Pero no llegaba a ser afrancesado. Por otra parte, Alberdi confundía la lengua en sí misma con la literatura. Sería difusa la prosa de los escritores españoles, pero la lengua no podía ser difusa» [9].

Predominaron, pues, las influencias de los autores franceses de tal modo que los grandes maestros de la literatura española mostraban su extrañeza. Así Juan Valera las creía «enfermedades epidémicas» de los hispanoamericanos, seducidos por las pasajeras modas de París; lo que él llamaba «cierto candoroso y desaforado entusiasmo por la última moda de París en literatura, como si en literatura estuviesen bien las modas...» [10]. Y, por su parte, los americanos se irritaban ante cualquier objeción a sus preferidos franceses. En Juan Valera también podemos leer cómo reaccionaron los americanos a unas críticas de este autor español, en las que se señalaban deficiencias en las obras de Víctor Hugo. Desde *El Telégrafo* de Bogotá, se impugnaban aquellos juicios en un artículo de José Rivas Groot [11].

Esta francofilia tuvo, cuando el modernismo, tres grandes maestros americanos que la difundieron: Manuel Ugarte, Rubén Darío y Gómez Carrillo. Y esta devoción a lo francés ha sido persistente. La encontramos no sólo en los libros sobre Francia, sino en la crítica. En uno moderno puede leerse: «Francia, nuestra patria ideal, la patria segunda de todo artista...» [12]. Y el boliviano Gustavo Adolfo Otero, en una nota crítica, dice también de París que es «la atracción suprema de la técnica de la cultura» [13].

Pero, a pesar de esto, y del intento de huir de las influencias españolas, éstas no han dejado de obrar sobre América. La sangre y el pensamiento tradicional los impulsaba a ello contra su misma voluntad. En la devoción continental influyeron no sólo las ideas y la impetuosidad retórica de Espronceda, el poeta, sino aquellos españoles andariegos por tierras americanas, como José Zorrilla o José Joaquín de Mora. Si el tema nacional buscado en lo medieval fué predilección romántica europea, los americanos, en su búsqueda de motivos propios o nacionales, tuvieron que recurrir a lo indio como lo más autóctono o hacer la novela histórica contemporánea, que había de ser una de las grandes creaciones del género criollo. Las guerras por la independencia o sus revoluciones serían los motivos más propiamente nacionales. El ambiente de estos hechos encontró en la espléndida naturaleza americana una composición de lugar apropiada y brillante. El ansia de crear una literatura propia tenía que fijarse necesariamente en el grandioso escenario. Ya dijo Darío — se refería a la poesía, pero puede generalizarse — que hasta él, literariamente, América sólo había sido un canto ininterrumpido a la zona tórrida. Como la poesía, la novela fincó sus temas en los pueblos y en las tierras, y en las anécdotas locales, a las que había de darse el tono de las nuevas nacionalidades. Este esfuerzo resultó favorecido por haber coincidido con las intensas influencias de los romanticismos europeos. La vida

americana y la literatura coincidieron. La prosa combativa de los periódicos de la independencia es en sí, retórica como una página de novela histórica europea.

Siguió, pues, la novela caminos semejantes a los de la española. Los tratadistas americanos dicen que no se puede hablar de precedentes antes de 1840. En busca de lo autóctono, los periódicos de las nuevas nacionalidades publican artículos de costumbres, que nos llevarían a la novela de los folletones costumbristas. La novela del siglo XIX en América tiene dos direcciones: una es liberal y llena de rebeldías políticas. Los desterrados por Rosas de Buenos Aires y refugiados en Montevideo, son la expresión de esta tendencia. Su exponente es la novela *Amalia* (1851), de José Mármol. Es un libro dinámico, de historia vivida y, por ello, con más fuerza de expresión que una novela de Scott. Otra es de cierto estatismo, y en ella predomina el estudio de las pasiones y sentimientos de los personajes y cobra mucha vida el paisaje. Es un romanticismo conservador, con fuerte sabor a Chateaubriand. *María*, de Jorge Isaacs, la gran novela americana del siglo XIX, es su mejor expresión. Cuando este libro se publica, en 1867, México inicia una novela realista en la que ha de brillar. Todavía se utilizan los recursos románticos (el hombre al margen de la ley), pero se impone el realismo. Tal es la novela *El Zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano, donde el bandido queda castigado. Al pesimismo romántico ha sucedido una visión realista de la vida y de los hombres. Los malos son duramente castigados y los pecados no se idealizan. Mientras tanto, el siglo XIX ha dado ya la novela esclavista y la indiana, o sea el tema social. La preocupación de los novelistas europeos por una sociedad mejor, tuvo el impulso de los novelistas rusos y, sobre todo, de Zola. Los cuadros dolorosos y repulsivos del naturalismo respecto del mundo obrero europeo, encontraron en América la explotación del negro y el indio. A este sentimentalismo social, las mujeres, como Gertrudis Gómez de Avellaneda, contribuyeron muy notablemente.

No hay que decir — baste seguir los capítulos de este libro — que en el siglo XIX todos los tipos de novela europea encuentran sus correspondientes ensayos americanos. Hay buenas novelas, pero son casos aislados. Y cuando comienza el siglo XX nadie ha hablado de una novela hispanoamericana que pudiera constituir un capítulo de la Literatura Universal. El gran crítico de la América hispana, José Enrique Rodó, en su libro *Ariel* (1900), al referirse a la novela como «inmensa superficie especular donde se refleja toda entera la imagen de la vida en los últimos vertiginosos cien años», sin duda, no pensaba en la de su continente, a pesar de que ya se habían impreso algunos libros muy expresivos del género. Y es que — en parte por desconocerse unas repúblicas americanas a otras, más de lo que suponemos, y en parte por ser exigua la producción de novelas — si se la compara con la proliferacidad de la poesía — los mismos hispanoamericanos no se atrevían a hablar de técnica literaria de su novela. La moderna — tal como en nuestra época se la concibe — es muy reciente. En la misma España — a pesar de ser la patria de Cervantes y del éxito de las novelas de Fernán Caballero — en 1860, desde la Real Academia Española, don Cándido Nocedal, en su discurso de recepción impugna la opinión de que el espíritu español no es propio para sobresalir en la novela, y pone clásicos ejemplos novelísticos frente a los que nos niegan «disposición natural para la novela, con ínfulas de social y filosófica que hoy se usa en Francia y traducida corre por España». Y en su contestación, el duque de Rivas echa de menos la falta de impulso para el género, no sólo de los españoles, sino también de los italianos, a pesar de *Los novios*, de Manzoni:

> *Raro es en verdad, como observa juiciosamente el señor Nocedal, que en España, donde tanta disposición hay para la novela, no se haya cultivado ni se cultive este género de literatura.*

Domingo Faustino Sarmiento

José Mármol

Ricardo Palma

Roberto J. Payró

José Enrique Rodó

Rómulo Gallegos

Este juicio de Rivas seguía a un párrafo que contenía elogios a la novela de Walter Scott [14].

Faltaban casi tres lustros para que, con la Restauración, se alzasen aquellos grandes novelistas, como Galdós, Pereda, Alarcón, Valera, el padre Coloma, etc. España tenía novelas y hasta una extensa y sostenida tradición novelística, pero aun no obedecía al concepto moderno. Y esto, tal vez, ha sido el caso hispanoamericano que nos permite comprender lo rápidamente que pasan por el estudio de su novela sus tratadistas de Historia de la Literatura. En 1921, Alberto Ghiraldo, escritor argentino, refiriéndose al año literario en su patria, escribía:

> *¿Cuántos años han desfilado vacíos desde* La Bolsa *de Julián Martel o desde los robustos y preñados estudios de Cambaceres, hasta* El casamiento de Laucha *de Payró, y cuántos más desde* La gloria de don Ramiro *hasta la actual predisposición de los escritores a afrontar el más arduo de los géneros literarios? La novela es el resultado de una evolución más completa y más armoniosa de la cultura de un país, y nos ha costado llegar al período en que la publicación de una novela no sea por este solo hecho un acontecimiento bibliográfico.* (En *Cosmópolis;* Madrid, 1921.)

Es decir, uno de los países americanos de más madurez literaria, sólo podía dar unos nombres. Años después, cuando América ya tenía novelas de fama mundial, otro escritor — el doctor Octavio Méndez Pereira, rector de la Universidad de Panamá, en una visión de literatura general, escribía: «Muy pocos novelistas que merezcan este nombre, ha producido la novela americana» [15].

La gran novela de América, ubérrima de paisajes y de caracteres humanos, permanecía poco interpretada. Alguna vez la crítica ha sido honradamente exigente. Armando Donoso dice de la literatura chilena: «Es un comienzo que aguarda su estío, la hora de su total madurez» [16].

También ha de tenerse en cuenta el desconocimiento mutuo en que han vivido los países americanos entre sí. Rubén Darío escribía que de la producción argentina de «veintitantos años», «tan sólo los nombres de Andrade, Guido Spano y luego Obligado y Oyuela, se impusieron a la atención de las repúblicas hermanas» [17], y es muy posible que Darío exagerase el cumplido hacia estos nombres.

No obstante estos juicios de los propios americanos, desde el siglo XIX existió una novela hispanoamericana. Juan Valera nos habla en sus *Cartas Americanas* de ellas: «Muchísimas novelas se han escrito y se siguen escribiendo en toda la América española» [18]. No era, pues, un secreto la existencia de esta interesante producción literaria. Claro que faltaba densidad y formación y sacudir el galicismo no sólo mental, sino hasta de motivo y frases. Aunque la novela americana no ha tenido vida hasta sus primeros éxitos de 1925. ¿Qué significó esta novela para la literatura universal? Las descripciones exóticas del siglo XIX puestas de moda desde el romanticismo francés; la emoción ante el paisaje y el amor, ante la arqueología y la historia, antiguas entre los sajones; la preocupación por los humildes y la exaltación de toda vida desarraigada y al margen de lo convencional, el tema común del siglo XIX europeo. ¿Qué nos aportó esta novela de las tierras y de los hombres de América, cuando ésta fué celebrando su centenario de la independencia de España? Pues reflejó todo lo anterior, pero con una emoción peculiarísima, con unos sentires originalísimos y con una forma de expresión y un estilo que primero fueron los del retoricismo décimonono hispano, pero que poco a poco se despojó de él así como de los tópicos expresivos que ellos han indicado como una consecuencia de presión de los escritores gálicos y de la «claridad francesa». La novela del siglo XIX en Hispanoamérica tiene la ampulosidad propia de los discursos. Con sus primeros triunfos en el XX cambiará verdaderamente. Los temas predilectos seguirán siendo los del XIX: la pasión en el amor y en la política, el deseo de mejorar la organización social, la protección a los desvalidos, el hombre anonadado por la función de la tierra sobre él... Los historiadores de la América Hispana si quieren conocer las verdades del

siglo XIX, las encontrarán en su novela, el documento más revelador de las ansias humanas.

La primera novela hispanoamericana se produce en el límite de la colonia a la independencia. Entonces empieza el género; pero las obras que se escriben, se hacen a imitación de las europeas y su clasificación sigue el desenvolvimiento de ellas. Así hay una novela romántica, histórica a la manera de Walter Scott, como *Amalia*, de José Mármol; de indios, como las de Juan León Mera; hacia la morbosidad sentimental, como *María* y sus derivaciones, o hacia el realismo, como *El Zarco*, de Altamirano. La novela realista y naturalista tiene en América ejemplos brillantes, como las del argentino Cambaceres. En el siglo XIX, Juan de Montalvo es un aparte de lo clásico español. Es decir, el siglo XIX, en la América que escribe en español, representa la novela europea en todas sus formas.

En el mismo siglo XIX Rubén Darío, con *Azul*, inicia la prosa modernista en el año 1888. Ésta es la avanzada del siglo XX, en que la novela de América conseguirá su expresión propia, pues la modernista la representan Larreta y Reyles principalmente. El antiguo retoricismo ha desembocado en una prosa trabajadísima, de la que se ha querido hacer un alarde de exquisitez y gracia. Pero, al fin, era modernismo, y el modernismo, aunque iniciado por un criollo de sangre india americana como Darío, era muy francés y muy siglo XVIII. Por esto las grandes novelas del modernismo americano fueron de asunto foráneo. El tema nacional que se trataba de exaltar llevó a la novela histórica moderna de América. El desarrollo de estos temas históricos en la novela ha sido espléndido. Se nos han dado los temas de la conquista y de la colonia, los de las guerras por la independencia o los de las luchas civiles, en las que sobresaldrán en el siglo XX los mexicanos historiando su contemporaneidad a la revolución de 1910, y los argentinos con un nuevo ciclo de novelas en torno al restaurador Rosas, y bolivianos y paraguayos, con sus realistas y sangrientas visiones de la guerra del Chaco. Pero la emoción trágica de estos libros con la lucha del hombre contra el hombre por el poder, será superada por una grandiosa novela, con el choque del hombre con la naturaleza en *La Vorágine*, (1924), de Rivera.

Los comienzos de la novela hispanoamericana

Los eruditos hispanoamericanos han considerado al mexicano José J. Fernández de Lizardi (1776-1827) como el primer novelista, en el tiempo, de América, por su novela *El Periquillo Sarniento* (1816), curioso caso de rebrote tardío de la novela picaresca española. Ya resultaba extraño que en los territorios, bajo gobierno hispano, no hubiese tenido aquella novela una descendencia mayor, ya que es rara la literatura europea en que no se señala alguna narración que se le asemeje. El libro es además la iniciación de la literatura nativista americana. Sarniento, pícaro criollizado, tiene algunos puntos de contacto con Lazarillo de Tormes. Otro libro del mismo autor — *Noches tristes y día alegre*, 1818 — contenía pesimismo social y muchos puntos de contacto con el inglés Young, con lo que Lizardi inició también un prerromanticismo criollo emparentado con la literatura social de tanto porvenir en el continente.

Entre los ejemplos prerrománticos se podrían citar *Las cartas americanas* (Filadelfia, 1823) del peruano MANUEL LORENZO DE VIDAURRE (1772-1841), hombre de confianza de Bolívar, que en *Vidaurre contra Vidaurre*, se arrepiente de sus pecados y que en sus escritos manifiesta una manera de expresar sus sentimientos y hacer prosa autobiográfica de exaltada sentimentalidad [18].

El tipo de relato picaresco presenta, desde Lizardi, algunos ejemplos como *El cristiano errante* (1847; nueva ed. de G. Feliú Cruz en 1929), sabrosa autobiografía picaresca del guatemalteco ANTONIO JOSÉ DE IRISARRI (1786-1868). Se

publicó en el periódico del mismo título durante un año (números 1 al 32, del 8 de marzo de 1846 al 6 de marzo de 1847), por entregas, como otras novelas hispanas. Apareció en Bogotá, una de las estaciones periodísticas del autor, impenitente peregrino Su protagonista — Romualdo Villapedrosa — lleva por nombre el que el autor adoptará después como seudónimo. Es una picaresca moralizadora, como lo fué la obra de Lizardi. Es también satírica al presentar el cuadro de las costumbres; y típicamente hispanoamericana, pues no sólo aparecen cosas, tierras y hombres de Guatemala, sino que el errar del protagonista nos permite saber de México, de Quito y de Lima. Con el seudónimo de *El Bachiller Hilario de Altagumea*, publicó Irisarri la *Historia del perínclito Epaminondas del Cauca* (Nueva York, Hallet, 1863), que se distribuía también en entregas de 16 páginas. Parece novelar la biografía de Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar, en el ambiente de Nueva Granada, aunque modernamente se destaca como una simple narración política de valores literarios satíricos históricos pero no biográficos [20]. Sus tipos secundarios son deliciosos. Es moralizadora pero muy distraída.

Como otra narración de este tipo ha de citarse el *Blas Gil* (1896), novela de aventuras hacia la picaresca, del colombiano José Manuel Marroquín (1827-1908) del que más adelante volveremos a hablar. Un trabajo de investigación que nos aclarase la relación que pueda existir entre la novela picaresca española y la criolla y gauchesca, será de un gran interés para las fuentes de la novela americana.

III. La novela romántica hispanoamericana

a) Argentina. Los desterrados de Rosas

La ciudad de Buenos Aires bajo el gobernador Juan Manuel Rosas y sus entusiastas partidarios — los más negros y plebe organizados en *La Mazorca*, terrible unión para la injuria grave y el asesinato — fué el ambiente del primer romanticismo argentino. Bajo las rojas insignias de la Santa Federación y con los mueras y maldiciones a los unitarios comienza la era romántica. Es el momento de la librería de Marcos Sastre y del Salón Literario y cuando la creación de la Joven Generación Argentina a imitación de la italiana de Mazzini de la que sale la *Carta de la Juventud Argentina* que contiene todas las ideas del romanticismo europeo sin que falte la libertad política que había de obligar a los escritores a disolverse y a emprender el camino del destierro. Entre los que huyen están Miguel Cané, Alberdi y Echeverría. Es la época del humanista italiano Pedro de Angelis — un artista que veía todo desde el punto de vista estético y con indiferencia ante lo humano y social —, de José Rivera Indarte, de Juan M.ª Gutierrez, de Vicente Fidel López, de Mariño, etc. Los porteños de cultura tenían bibliotecas que alcanzaban miles de volúmenes y podían leer en francés. En ellas no faltaban las novelas de Walter Scott ni los libros sobre Napoleón; pero también había ensayistas y filósofos como Descartes, Condillac, Saavedra Fajardo o Montesquieu.

Todas las literaturas americanas adolecen de influencias europeas pero la argentina — no obstante ser del país más alejado en la distancia de Europa — es la que presenta más constantes y eficaces estímulos de ellas. El romanticismo europeo además encontró el clima más adecuado en las circunstancias porque atravesó la Argentina entonces. La intransigencia política llevó a la formación de dos bandos irreductibles. Como solución vino la dictadura de Rosas (subió al poder en 1829 y la Asamblea lo hizo dictador en 1833). El terror político se acrecentó en el país por la campaña contra el gobierno que sostuvieron en el ex-

tranjero los desterrados políticos desde 1838 hasta la derrota y huída de Rosas en 1852. El clima espantoso de persecución interior y las miserias de los desterrados en el exterior daban una realidad impresionante a todos los tópicos del romanticismo europeo (la lucha por la libertad social y política, el ansia de una patria mejor, el dolor como alarde humano de vida, el deleitarse en él, la exaltación de lo absoluto de cualquier situación anormal, y los temas de un amor difícil o imposible y la muerte como heroica solución a todo, etc.). La Libertad en la técnica literaria era cosa aceptada y sobrentendida. La preparación de estos escritores nacidos a la vida de la literatura en tan aciagos momentos no podía presuponer un tipo cualquiera de preparación. El estilo brotaba de la pasión incontenible cargado de exaltación y de violencia y más del corazón que de las reglas preceptivas de la literatura. La cantera de novelistas estuvo en los perseguidos y desterrados. La novela como la poesía se dedicó a presentar la cólera exacerbada por la larga duración de Rosas en el poder. El proscrito fué el novelista de su historia contemporánea que era la de su propia vida. Todos los países americanos estuvieron cargados de electricidad romántica pero ninguno tan especialmente saturado por un ambiente específicamente apto para el romanticismo. Era un romanticismo militante y real [21]. Hubo desterrados en Europa, especialmente en París, y esto haría más efectiva la influencia europea; pero la mayoría continuaron su lucha al otro lado del Río de la Plata, en Montevideo. Esto crearía una fraternidad argentinouruguaya tan íntima que en la literatura ríoplatense resulta tarea no fácil identificar la verdadera nacionalidad de los escritores argentinos y uruguayos de la época, ya que muchos nacieron de padres argentinos en el Uruguay.

El desterrado que introdujo el romanticismo en la Argentina fué Esteban Echevarría (1805-1851). A su regreso de París produce un cuento como *El Matadero* (1838; editado, después de su muerte en 1874)que es un recio cuadro costumbrista de romántico pintoresquismo en el que no faltan condimentos realistas. El autor era un gran poeta y con sus descripciones nos dió rasgos de sus capacidades para la prosa. Su liberalismo político no era obstáculo para que en literatura no renunciase a la historia, ni siquiera a la dominación española [22]. Y en este sentido orientan los desterrados de Montevideo su prosa y su verso contra Rosas. Un ejemplo de ellos fué Florencio Varela (asesinado en 1848). Las figuras de la novela son un Juan M.ª Gutiérrez (1809-1878) con sus ensayos novelescos *El hombre hormiga* (1838) y *El Capitán de Patricios* en que, con el fondo barroco de la Lima virreinal del siglo XVIII, se nos da la vibrante estampa del poeta Peralta y Barnuevo cuyo perfil — como revolucionario y amante que muere en una emboscada — es un acierto y un caso típico de identificación ideológica del autor con el protagonista de su libro; Miguel Cané (1812-1862), uno de los fundadores de *El Imparcial* (1838), autor de *La familia Scooner*, sobre un caso judicial, y de la novela *Ester*, una de las llamadas «esteticistas» por los argentinos; Pedro Echague, el autor de *La Rinconada* y *Amalia y Amelia*; etc.

Las dos figuras más representativas y sobresalientes de los desterrados y también de la novela argentina fueron Domingo F. Sarmiento (1811-1888) que usó el seudónimo de Facundo; y José Mármol (1815?-1873). Sarmiento, emigrado político en Chile, escribió un relato apasionante y periodístico que luego se ha convertido en un libro clásico argentino. No obstante objeciones, se puede clasificar en la novela histórica. Su carácter queda plenamente definido en el título: *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* [23] y más aún en su lema: *A los hombres, se degüella; a las ideas, no.* Era un libro de combate, nacido con virulencia entre proscritos y lo motivó la necesidad de los desterrados de oponerse a los argumentos que para la causa de Rosas, esgrimiese un representante de su gobierno llegado con este fin a Santiago de Chile, donde Sarmiento era profesor y director de la Escuela Normal. Se publicó en forma de folletín

primero en *El Progreso* de dicho país. Consta de tres partes: 1.ª Generalidades sobre la República Argentina y la Revolución de 1810; 2.ª Biografía de Juan Facundo Quiroga y Guerra Social (Tablada, Oncativo, Chacón, Ciudadela), y 3.ª Gobierno unitario. Presente y porvenir. La segunda parte principalmente hace posible su presencia en un estilo sobre la novela de América. Como novela histórica y social tiene su razón de ser, aunque, como vemos por su contenido, era principalmente por su intención un documento valioso y actualísimo de gran valor polémico para acrecentar la propaganda política. El tono ingenuamente retórico y apasionado, su desaliño estilístico, las deformaciones históricas de que ha sido acusado, no han podido evitar que este vibrante documento lleno de humanidad se haya convertido — incluso literariamente — en uno de los libros clásicos de América. Aunque las ediciones que siguieron a la primera suprimieron aquello de *Civilización y Barbarie* queriendo paliar el agrio sabor político y social del libro, hoy por este mismo carácter podemos incluirlo en la línea de la novela del continente que tan aficionada es a lo sociológico. La figura del jefe argentino, con sus tonos más sombríos, no carece de valor de humanidad y hasta de sentido heroico; y el cuadro histórico y sociológico en que se desenvuelve, al fin y al cabo, está lleno de comprensión porque explica con qué dolor se crea un gran pueblo. Es indudablemente catalogable en la novela por su personaje — el patético general Quiroga [24] — y hasta por el fondo de argentinidad que le da la pampa. Sarmiento no pudo prever el valor de eternidad de su obra concebida rápidamente para fines periodísticos, informativos y ofensivos. Pero tuvo un destino eterno. El gaucho que creaba Sarmiento sería tan eminentemente literario que Rodó ha dicho:

> *Nuestro gaucho, nuestro centauro legendario ha inspirado muchas páginas enérgicas y hermosas...; pero es todavía en el* Facundo *donde se ha de ir a buscar la más intensa poesía de ese hermosísimo tipo...* [25].

Sarmiento escribió además *Recuerdos de provincia*, de gran valor por los tipos que nos describe de su época de adolescente como la criada zamba Toribia o Na Cleme la mendiga. Sarmiento fué Presidente de la Argentina y una de las grandes personalidades americanas [26].

En cuanto a José Mármol pertenece al grupo de los desterrados de Montevideo y regresa a Buenos Aires a la caída de Rosas. A él se debe la más famosa novela anterior a *María* de Jorge Isaacs: *Amalia*, una obra histórica a la manera de Walter Scott cuya técnica se aplica a lo contemporáneo y vivido [27]. Es una novela romántica, anecdótica y real de la época de Rosas. Los temas del amor y de la muerte encuentran en el libro su más vehemente expresión. La había empezado en Montevideo en 1844 y en esta ciudad publicó su primera parte en 1851. La segunda ya apareció en Buenos Aires cuatro años después. Es una novela americana que se desarrolla en el ambiente de terror en que está envuelta la época de Rosas que sirve de fondo a este cruce de angustias tan típicamente románticas del amor y de la política. Entre peligros y persecuciones conocemos los azarosos amores de un prófugo — el unitario Belgrano — con la hermosa viuda Amalia. Cuando está asegurada la huída de la pareja a Montevideo y en el momento de la boda, caen los sicarios de Rosas sobre ellos y hay un trágico final que recuerda las novelas y los dramas románticos de Francia y España. Como en éstos, se mezcla lo cómico y lo trágico. A la terrible y odiosa «mazorca» y al repulsivo mazorquero Salomón, se unen tipos como el poeta Juan Cruz Varela y el edecán Corvalán. Su estilo es el de la pasión y conviene a las tétricas escenas en que los absurdos románticos cobran vitalidad y verosimilitud.

A *Amalia* de Mármol siguieron una serie de novelas sobre el tema de la época de Rosas como *La huérfana de Pago Largo* (1856) de Francisco López Torres; *El prisionero de Santos Lugares* (1857) de Federico Barbará; *Los mártires de Buenos Aires* (1857) de Manuel M.ª Nieves; *Los misterios del Plata* de Juana

Manso; *La campana de San Telmo y la conspiración de 1839* de Victorino José Cabral; *Camila O'Gorman* (1880) de Julio Llanos, el autor de *Justo Sierra;* sin olvidar la persistencia hasta nuestros días en autores como Mateo Booz (Miguel Ángel Correa, 1881-1943), Hugo Wast y Manuel Gálvez. No han de olvidarse los relatos folletinescos sobre el tema de Eduardo Gutiérrez. Hasta lenguas extranjeras han conocido el impresionante tema como *Camila O'Gorman* de Filiberto Pelissot en francés, luego traducida al español por Heraclio Fajardo. Pero si apelamos al testimonio moderno de los que en nuestro siglo han vuelto al tema de Rosas, puede decirse como Blómberg: De todas ellas «sólo quedó la inmortal *Amalia*, obra maestra en la que se inspiraron los escritores de novelas históricas durante tres cuartos de siglo» [28].

Estas novelas históricas argentinas se corresponden con la intención de hacer historia patria con la literatura. Así hizo Andrés Lamas entre otros como Juan Bautista Alberdi el de *Crónica dramática de la Revolución de Mayo* publicada en Revista de la Plata (1839). Aun tiene libros de más imaginación como *Tobías o la cárcel a la vida* y *Peregrinación de Luz del Día o Viaje de la Verdad en el Nuevo Mundo*, sátira a la que llamó cuento. Como ha escrito Arturo Giménez Pastor, fué «un romántico sin romanticismo» [29].

Alberdi explicó en *Mi vida privada* [30] sus estudios y predilecciones hasta la emigración: «A los trabajos y ocupaciones de mi vida, pasada en el extranjero, toca dar la respuesta. Ellos dicen que nunca he estado más presente en mi país que cuando he vivido fuera de él».

Otro importante nombre es Vicente Fidel López (1815-1903), de los desterrados en Chile, que además de *La Semana de Mayo*, tiene novelas románticas de títulos muy explícitos como *La loca de la Guardia* que llamó «cuento histórico» con la locura de la que vejada y asesinado su novio enloqueció y es expresión de la argentinidad contra la opresión representada por San Bruno cuyo proceso conocemos; y *La novia del hereje o La inquisición en Lima* (se publicó como folletín en 1846 y como libro en 1854) con el ambiente de la colonia virreinal del Perú y sus tipos (boticario antiespañol, fiscal dialéctico, fraile sectario, etc.), actividades guerreras, invasiones inglesas, un concilio en Lima, agitaciones por la independencia y hasta las campañas de San Martín. La anécdota fundamental se refiere a que Henderson, oficial de Drake, se enamora en Lima de María. La Inquisición interviene contra el luteranismo del novio. La crítica ha creído ver cierta intención heroica de presentar la resistencia española a las innovaciones y reformas del mundo cristiano. Aquí han de citarse también las novelas de Bartolomé Mitre (1821-1906), Presidente de la Argentina y fundador del periódico «La Nación» de Buenos Aires, que escribió *Soledad* y *Memorias de un botón de rosa*. La plenitud de esta generación romántica se fija en 1880 que representa la madurez de la Literatura Argentina y a ella hemos de referirnos en el realismo. Ricardo Gutiérrez (1836-1896) con su novela *Cristián* publicada en dicha fecha, pertenece a ese modo romántico al que podrían agregarse novelas y novelistas típicos del momento como *La flor de las tumbas* (inéditas) de Santiago Estrada (1841-1891).

b) Uruguay. Magariños Cervantes

Uruguay, el otro país del Plata que tantas producciones de los proscriptos argentinos conoció, tiene algún escritor nacional del Romanticismo como Alejandro Magariños Cervantes (1825-1893). Pertenece al grupo de los escritores uruguayos llamados de la Generación de la Guerra Grande (los nueve años que las tropas de Rosas tuvieron sitiada a Montevideo) aunque, en realidad, durante ella estuvo en Europa. Sus novelas presentan ciertas cualidades anec-

dóticas y bellezas que nos muestran a Magariños como un prenativista. *La Estrella del Sur*, *No hay mal que por bien no venga* y *Caramurú* (1848) son los tres nombres de su producción. La última es la más interesante, y por primera vez, encontramos el medio campesino con sus paisajes y costumbres. Su interpretación de tierras y hombres es tal vez demasiado artificiosa. Los personajes razonan de manera que resultan chocantes en su medio por sus ideas y expresiones más propias de hombres y ambientes cultos y europeizantes. *Caramurú* es el idilio en la selva de un gaucho que raptó a una española y rica estanciera. Su final, agradable y burgués — hay boda — se aparta de los desenlaces pesimistas y trágicos de los románticos.

La filiación literaria de Magariños Cervantes — no obstante el tono prosaico y realista hasta de algún título de novela — es análoga a la de los argentinos antes citados. Con su compatriota PÉREZ GOMAR hizo ensayos románticos «calcados de los modelos en boga a mediados del siglo XIX», según Raúl Montero Bustamante [31]. El tono romántico uruguayo se prolongará hasta la generación del Ateneo (hacia 1880) cuyo exponente será el poeta nacional y profesor Zorrilla San Martín cuyo extenso poema *Tabaré* (acabado en Buenos Aires en 1886) es en su estructura una novela de bellas cualidades.

c) Chile. La generación de 1842

Las extradiciones y destierros — consecuencias de la lucha por la independencia o por la conquista del poder —, hicieron más fácil la penetración del romanticismo europeo en América. Un modelo en el ansia de crearse una personalidad fué Chile, obra intelectual de Andrés Bello. Las características románticas parecen darse ejemplarmente en la llamada generación de 1842, a la que pertenecieron Salvador Sanfuentes, José Antonio Soffia, Eusebio Lillo, Guillermo Matta, Eduardo de la Barra y Guillermo Blest Gana, quizá el más expresivo desde el punto de vista de la novela. Para José Enrique Rodó la filosofía de la historia de Hispanoamérica «nació con la generación chilena de después de 1841, en Valparaíso y Santiago, nació con los panfletos de Rivera Indarte y de Frías» [32]. Al principio, como en Europa, bajo las mismas formas neoclásicas palpitaban ya los ideales románticos. A las leyendas nacionales poéticas, como las de Sanfuentes, y a los cuentos en verso, como los de Guillermo Matta, se unieron las primeras prosas imaginativas, como las de JOTABECHE (José Joaquín Vallejo, 1811-1858), un humorista del costumbrismo que hostilizó a los argentinos refugiados y de cuyas prosas dice Mariano Latorre:

> *Los artículos de Jotabeche sobre cangalleros y apires, sus descripciones sobre derroteros y leyendas mineras, y los cuadros en que pinta la vida de Copiapó en 1840, constituyen, en realidad, los capítulos dispersos de una novela sobre las minas y sobre la vida provinciana de aquellos tiempos* [33].

Otro iniciador del novelismo fué JOSÉ VICTORINO LASTARRIA (1817-1868), personalidad social y política, cuyos cuentos y novelas (*El mendigo*, *Don Guillermo*, *El manuscrito del diablo*, *El diario de una loca*, *Mercedes*, etc.), son primeras narraciones chilenas. Quizá que los mejores aciertos de estos novelistas sean los cuadros de costumbres que intercalan como en las novelas de DANIEL BARROS GRES (1834-1894), aunque se envuelvan en el historicismo de *Pipiolos y Pelucones* (1876), una obra que, no obstante su avanzada cronología, pertenece al romanticismo. Pero Barros Gres, en *Primeras aventuras del maravilloso perro Cuatro Remos*, inclina su arte hacia una realidad que difiere del romanticismo. En esta narración romántica ha de incluirse la prosa de MANUEL BILBAO (1827-1895), con su novela histórica *El inquisidor mayor* (1852); las memorias de JOSÉ ZAPIOLA (1802-1895) y han de destacarse por su plenitud romántica las

novelas de Guillermo Blest Gana (1829-1904), de expresivos títulos, como *El número 13* y *Las dos tumbas*.

d) Venezuela

En Venezuela, la patria de Bello, no puede olvidarse, junto a poetas como Maitín, Abigail Lozano y Cecilio Acosta, al diplomático caraqueño Fermín Toro (1807-1873), que, además de artículos humorísticos (*Costumbres de Barullópolis*), tiene novelas que muestran una utilización romántica de lo americano, como *La viuda de Corinto*, *La sibila de los Andes* (inacabada) y *Los mártires*. En estas novelas — como advierte Picón Salas — hay «para nuestro gusto de hoy, demasiada intriga artificiosa y demasiadas lágrimas» [34].

Quizá pudieran ser expresión de estas maneras las melodramáticas novelas de Aníbal Dominici, como *La tía Mónica*, *Juliana la lavandera* y *La viuda del pescador*.

Junto a estos escritores han de figurar las prosas del poeta Rafael María Baralt (1810-1860), y en este camino se ha de llegar hasta las narraciones más modernas y exóticas, como *El rey de Tebas*, de Julio Calcaño (1840-1918), que, con sus hermanos Eduardo y José Antonio, tanto supuso para la literatura venezolana. Julio cultivó lo folletinesco propio a su época, en *Blanca de Torrestella*, *La leyenda del monje*, *La danza de los muertos*, *El escultor Marliani* y *Tristán Cataletto*.

e) Guatemala

Este país había de seguir el camino romántico, llegando al truculento e intrigante de la novela por entregas a la manera de Pérez Escrich. Como buen ejemplar de su género es *Blanca* (1877), de Miguel Ángel Urrutia (1852-1931), que contiene las persecuciones de una familia de Guatemala a quien unos criminales martirizan, pues Blanca, la madre, es encerrada en un manicomio, y el padre, que se cree viudo, se casa con una aventurera explotadora. Una carta revela al padre la verdad. Todo se arregla. El matrimonio y su hija vuelven a estar juntos. Al lado de este romanticismo se llega a narraciones fantásticas, más emparentadas con el norteamericano Edgar A. Poe, como las que cultiva Francisco Lainfiesta — que usó el seudónimo de *Paulino* —, como *A vista de pájaro* (Guatemala, 1879), cuento imaginativo sobre una Guatemala utópica de siglos después y con el tópico de la transmigración (un anciano cuya alma desdoblada pasa al cuerpo de dos zopilotes y uno en forma autobiográfica nos narra los extraordinarios progresos de un mundo futuro). Pero sólo queda en «soñado».

Destaca un novelista guatemalteco José Milla Vidaurre (1822-1882) a quien sus compatriotas consideran el padre de su novela. Había usado el seudónimo de *Salomé Jil* y realiza su obra de 1864 a 1870. Publica famosos cuadros de costumbres en las revistas *El Hogar* y *La Pluma;* pero su fama se debe a las novelas que inspira en las crónicas del país. Así *La Hija del Adelantado* (1866) con el cuadro de la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala en el siglo XVI, con las desdichas de la familia de Pedro de Alvarado aunque la justicia literaria queda satisfecha. El patetismo de la obra se afirma en la ambición de mando y en los amores en cuyo desarrollo se llega al veneno. La crítica guatemalteca ha puesto de manifiesto cómo Milla ha sometido su fantasía a la fidelidad histórica. Otra obra es *Los Nazarenos* (1867) con la figura de duros guerreros que se convierten milagrosamente y encantadoras damas coloniales que tiemblan «como frágiles mariposas frente a los ojos duros», según al arzobispo Ricardo

Casanova y Estrada en su prólogo a la edición de 1868. Dentro de la novela basada en documentos de Milla ha de citarse *Memorias de un abogado* (1876) sobre el hecho verídico de unos evadidos de presidio hasta que vuelven a él. Plantea el conocido dualismo del bien y el mal llevado a sus interpretaciones más generosamente cristianas como en el abogado Roxel que perdona al criminal que es enemigo mortal suyo; y *El visitador* sobre el juicio de residencia levantado por Juan de Ibarra al Presidente conde la Gomera en la primera mitad del siglo XVII entre un grupo de personajes coloniales. En 1890 se publicó (según parece, ya segunda edición) una novela realista de Milla titulada *Historia de un Pepe* en que, sin dejar el marco colonial histórico, nos da tipos de gran interés emocional y romántico como *Pie de lana*, un bandido generoso que acaba su vida con edificante contrición. El gran guatemalteco MANUEL DE MONTUFAR ALFARO (murió en 1857) hilvanó también viejas crónicas coloniales para su obra *El Alférez Real* cuya acción se desarrolla en Antigua. Las primeras entregas salieron en septiembre y octubre de 1858. David Vela, dice conocer seis capítulos de la obra que contienen el ambiente colonial del siglo XVIII. Según este autor «ofrece al mismo tiempo reminiscencias de la literatura de capa y espada y de la trinidad tradicional de Dios, Rey y Dama que señorean su páginas como altos símbolos de vida» [35].

No ha de olvidarse la aportación de un gran escritor nacional guatemalteco a la novela histórica que hizo siguiendo a Milla. AGUSTÍN MENCOS FRANCO (1862-1902) con su *Don Juan Núñez García* (1898) que se refiere a la historia del Reino de Guatemala en el último tercio del siglo XVII con la lucha de dos hermanos que no se conocen.

f) Perú y Bolivia

Los ensayos de novela pasan del costumbrismo romántico en el Perú bajo los modelos europeos. LUIS BENJAMÍN CISNEROS (1837-1904) publica sus libros más expresivos en París, bajo ambiente literario francés, pero intentando criollizar aquella manera de ser: *Julia o escenas de la vida en Lima* (París, 1861) ya indica en su doble título los dos aspectos, uno el sentimentalismo individual y otro el pintoresquismo costumbrista. Más típicamente romántica es *Edgardo, historia de un joven de mi generación* (Besançon, 1864) con el tono intimista que ha recordado a Musset. Poeta y dramaturgo fué coronado por la Academia de Lima. Murió ciego.

En Bolivia el romanticismo en la novela siguió también los caminos franceses. Sué ejerce influencia en los escritores bolivianos. Como ejemplos podemos citar: *La isla*, (1864) novela de MANUEL M.ª CABALLERO; *Ayes del corazón* (1867) de SANTIAGO VACA GUZMÁN (1846-1896) que luego evolucionaría hacia temas psicológicos modernos como en *Días amargos* (1886), con un estudio sobre el suicidio, o en *Sin esperanza* que se ha dicho inspiró en Lamartine; y *Los misterios del corazón* (1868) con el ambiente virreinal, de MARIANO RICARDO TERRAZAS (murió en 1878). Como ha señalado Fernando Díez de Medina en estos novelistas «falta una técnica narrativa, una artesanía madura de la construcción» [36].

g) Puerto Rico

La novela durante el romanticismo en Puerto Rico ha sido vista por Carmen Gómez Tejera, en un documentado estudio de las publicaciones de este género en su país [37]. Las más antiguas son novelas breves aparecidas en *Aguinaldo Puertorriqueño de* 1843 [38]. Así tenemos *Pedro Duchateau* de MARTÍN J. TRAVIESO que, en forma autobiográfica, nos cuenta su viaje por España y en el

barco — de Sevilla a Cádiz — oye a Duchateau su triste historia (mató al marido de su amante) hasta que él se envenena y ella profesa; *Muerta por amor* de MATEO CAVAILHON, sobre una gitana que había sido seducida y muere (cuando el amante pasea por el Guadalquivir distingue su féretro y oye una canción que le explica todo); *La infanticida* de JUAN M. ECHEVARRÍA *(Hernando)* que es moralizadora con el tema de la causa y prisión de la niña deshonrada que mató a su hijo y el causante de la desgracia entra en la Trapa; y, la más importante. *El astrólogo y la judía* de EDUARDO GONZÁLEZ PEDROSO *(Mario Kolhmann)* fantástica leyenda romántica en que el astrólogo descubre que su amada Sahara tiene una estrella que comunica en resplandor con la de él y que para que cualquiera de ellas consiga plenitud se necesita que la otra fenezca. La intervención del diablo llena de angustiosa ambición a los amantes que, tras tempestades, acaban como en la mitología convertidos en laguna y en peñasco. Es una leyenda de la Edad Media en que no faltan las fantasías románticas. Como dice Francisco Matos Paoli, en su prefacio al *Aguinaldo* de la edición del Centenario, estas narraciones pueden considerarse incorporadas a la literatura del pueblo español «y solamente tiene importancia desde el punto de vista histórico por ser la primera obra que abrirá cauce a la influencia más constante de nuestra literatura: el romanticismo». Lo ceñido de estas novelitas a las maneras románticas europeas nos lo puede demostrar la *Historia de Don Alfonso y Doña Catalina de Sandoval* de M. A. basada en crónicas varias veces aludidas por el autor y cuyos desgraciados amores precedieron a los de los amantes de Teruel tan poetizados por el teatro español.

A estos arqueológicos pero ricos precedentes siguen otros que admiten la misma relativa valorización, como «Amor y generosidad» (en *El Cancionero de Borinquen*, Riera de San Juan, 1846), sobre unos amores románticos, y tras la separación por la ingratitud de él, la reconciliación. Estas narraciones puertorriqueñas nos llevan, tras veinte años de ensayos novelísticos, a las de Hostos y a las de Tapia, la figura literaria del romanticismo en aquella isla. Y tampoco podrán ser olvidadas aquellas novelitas cortas que forman las *Historias de ultratumba* de MANUEL CORCHADO en las que se manifiesta aquellas tendencias como espiritualistas que veremos en Tapia. Así son notables las narraciones de Corchado como *Historia de un ángel*, *Un avaro en el otro mundo*, *Un padre muerto y un hijo vivo*, etc.

EUGENIO M.ª DE HOSTOS (1839-1903, de Puerto Rico, cuyas novelas — aun hay alguna inédita — evocan la infancia de América y son expresión de lo borinquen como *La peregrinación de Bayoán* (Madrid, 1863), novela política y social de interés por los humildes y que escribió a los veinticuatro años, en forma de diario para servir la campaña independista y es como un idilio doloroso en que «funde a su amada, a su patria y a su propio ser en una sola entidad», según Carmen Gómez Tejera [39]. ALEJANDRO TAPIA (1827-1882), también de Puerto Rico, es uno de los grandes novelistas de la época romántica. Tapia tiene leyendas de temas forasteros como *La antigua sirena* (En *El Bardo del Guamaní*, La Habana 1862) que es veneciana con la historia, el paisaje y los personajes de la famosa ciudad de los canales; y otras en que mezcla lo foráneo a lo local como en *La leyenda de los veinte años* (1874) en que Eduardo ama a Elvira y a una casada y a una camagüeyana en España. A este inevitable donjuanismo se une su concepción dinámica de la política que le hace intervenir en la lucha por Garibaldi en Europa. A su regreso a Puerto Rico, la mujer que amaba se ha casado con otro. La leyenda de Puerto Rico la encontramos en *La palma del cacique* (1852) y en su interesante novela histórica *Cofresí*. En la primera, publicada en *El bardo del Guamaní*, la india Loarina está enamorada del conquistador Sotomayor que muere en la lucha. Los indios boricanos son vencidos y el cacique Guarionex que también ama a Loarina, muerto. Ella para cumplir la costumbre india se deja enterrar viva con él. Sobre la tumba nace una palma. Es una novela breve.

Pero Alejandro Tapia fué más allá de lo romántico. La alegoría y la sátira fueron maneras de su novela. Así *Enardo y Rosael* (1880) basada en una pintoresca transmigración de las almas a la que une la filosofía y la política. No hay fantasía que no utilice el autor. Así las andanzas del mancebo Enardo y de Rosael (un ángel encarnado y atraído por su hermosura) que nos son conocidas por el diálogo de Apolo y Venus (dos estatuas). Con el mismo tema escribió *Póstumo el transmigrado* (1872) que es una sátira contra el espiritismo en que Póstumo transmigra al cuerpo de su rival para vengarse de su novia. Su humorismo es cómico y divertido; y en *Póstumo el envirginiado* (1882), novela satírica, lo presenta encarnado en el cuerpo de la atractiva Virginia.

IV. Plenitud romántica. La novela colombiana. «María» de Isaacs

Como guión indicador romántico podríamos pensar en Colombia, el país más conservador de la América Hispana y como un exponente de su Literatura de época en la revista «El Mosaico» (1856-1865). Del grupo de escritores que forman esta publicación salen Miguel Samper, Salvador Camacho Roldán, Marroquín, Carrasquilla, Vergara, Eugenio Díaz y la gran figura del romanticismo americano, el novelista y poeta Jorge Isaacs (1837-1895). Hijo de un judío converso vivió desde sus primeros años de mocedad una intensa vida que puede explicarnos su obra. Antes de los veinte años ya había sido soldado, estudiante y había contraído matrimonio. Después sería desde minero y agricultor hasta Presidente de uno de los Estados que forman Colombia, pasando por periodista y profesor [40].

En la tertulia de que salió la revista «El Mosaico» dió a conocer los capítulos de una obra cuyo género no se definió al principio claramente y que, tres años más tarde, dió por resultado la primera gran novela americana y una de las más bellas: *María* (1867). Se ha buscado una clave personal a su argumento (estaba enamorado de una medio hermana y el padre lo alejó) y a la hipersensibilidad de su desarrollo que nos recuerda el misterio que envuelve *Los Nocturnos* de su compatriota José A. Silva. Rafael Maya sostuvo que la figura femenina del libro nada tenía que ver con las que vivían en el ambiente descrito; pero Cornelio Hispano (Ismael López), volvió últimamente — a base de dos cartas de Jorge Isaacs que publica — a insistir sobre la existencia real de la protagonista [41].

María es un libro típicamente romántico a la europea sin dejar de ser la primera novela americana. Sus temas, sus motivaciones, sus sentires, sus paisajes y la reflexión de ellos en los personajes catalogan la conocida novela. Efraín siente la presencia de su prima constantemente:

> *María estaba de pie junto a mí...*
> *Me ocultaba sus ojos tenazmente...*
> *Me seguía incesantemente con los ojos...*

y la naturaleza le trae su recuerdo:

> *Aquellas soledades, sus bosques silenciosos, sus flores, sus aves y sus aguas. ¿Por qué me hablan de ella?*

Sus sentimientos son puramente románticos; por la hipersensibilidad amorosa que hace derramar abundantes lágrimas y encuentra en el llanto su más adecuada expresión y en la exaltación lírica su mejor estilo: «Delirio delicioso... inspiración del cielo... ¡María! ¡María! ¡Cuánto te amé! ¡Cuánto te amara!» y un presentimiento de lo fatal e inevitable nos lleva a la muerte, la otra gran columna del romanticismo, sostenida en la novela por la bella y tétrica superstición (el ave negra de las malas noticias que roza a la pareja) hasta la preocupación de lo inevitable que siente María — enferma de una epilepsia incurable — ante su

primo («Y vas a pasar quizá la mitad de tu vida asentado sobre una tumba?), hasta la misma descripción de María muerta. No falta el sentimiento de patria. Ya, en las primeras páginas, leemos: «Mi corazón rebosaba de amor patrio». El amor a la lengua de Colombia tampoco (los acentos castellanos «tan armoniosos y seductores en una linda boca de mujer»). También está vivo en todo el libro el sentimiento religioso. Los biógrafos de Jorge Isaacs nos han hablado de su fervor sincero que culminó en los últimos momentos de su vida cuando fué viaticado. Jorge Isaacs, hebreo por parte de padre, empleó este tema varias veces en su libro en que aparecen los conversos (el padre del protagonista, la misma María, Feliciana) y que nos enlaza con la preferencia oriental romántica y con la devoción por el cristianismo, bálsamo de los féretros, de las lágrimas y de la esclavitud (la salve a coro de los esclavos). En la dolorosa despedida de María y Efraín, que tiene lugar en la capilla de la casa, ella cae inanimada pero su brazo señala elocuentemente al altar. El atractivo del cristianismo es muy fuerte: alguna imagen bíblica nos enlaza con la tradición hebraica («Las hijas de los patriarcas no fueron más hermosas en las alboradas en que recogían flores para sus altares»). La melancolía, la nostalgia y el recuerdo crean el ambiente romántico que el estilo sirve magníficamente. («¡Mira, cómo se han entristecido las noches!»; el rosal que «si me olvidas, no florecerá», «la tarde es bella como María»; los epítetos como «montes enlutados» «claridad melancólica»...) Pero la Naturaleza con los tópicos románticos («la más amorosa de las madres») y con la fervorosa descripción de la nativa que empezaba a encender el alma de los americanos: los paisajes de los ríos y los campos del valle del Cauca:

> *Descendí a las anchas vegas del río, donde, acercándome a las llanuras, es menos impetuoso; formando majestuosas curvas, al principio por en medio de colinas pulcramente alfombradas, de las que ruedan a unírseles torrentes espumosos, sigue luego acariciando los follajes de los carboneros y guayabales de la orilla desapareciendo después bajo las últimas cintas montañosas, donde parece decía en murmullo los últimos adioses a la soledad, y al fin lejos, en la pampa azul, donde en aquel momento, el sol al esconderse, tornasolaba de púrpura y oro su manto undoso...*
>
> *No había amanecido aún y tuve que salir en busca de aire más puro para calmar la especie de fiebre que me había atormentado durante el insomnio de la noche. Solamente el canto del tiiiribí y los de las guacharacas de los bosques vecinos anunciaban la aurora, la naturaleza parecía desperezarse al despertar de su sueño. A la primera luz del día empezaron a revolotear en los plátanos y sotos los azulejos; parejas de palomas emprendían viajes a los campos vecinos, la greguería de las bandadas de loros remedaba el ruido de una quebrada bulliciosa; y de las copas florecientes de los pisamos del cacaotal, se levantaban las garzas con leve y lento vuelo...*
>
> *El olor peculiar de los bosques recién derribados y el de las piñuelas en sazón; la greguería de los loros en los guadales y guayabales vecinos; el tañido lejano del cuerno de algún pastor, repetido por los montes; las castrueres de los esclavos que volvían espaciosamente de las labores con las herramientas al hombro; los arreboles vistos al través de los cañaverales movedizos, todo me recordaba las tardes en que abusando mis hermanas, María y yo de alguna licencia de mi madre, obtenida a fuerza de tenacidad, nos solazábamos recogiendo guayabas de nuestros árboles predilectos, sacando nidos de piñuelas, muchas veces con grave lesión de brazos y manos, y espiando nidos de pericos en las cercas de los corrales.*

¿No es esto lo de la literatura romántica europea? No son estos los paisajes «exóticos» de Mme. Staël a Gautier? La interrogación al más allá, el misterio de la muerte, la desesperación ante la desaparición del ser querido, todo es perfectamente romántico en *María:*

> *Aquel monólogo terrible del alma ante la muerte, del alma que la interroga, que la maldice..., que la ruega..., que la llama... se hundió en aquella tumba fría y sorda, que mis brazos oprimían y mis lágrimas bañaban...*

Las fuentes nos las da el mismo relato. Sus personajes confiesan y hasta hay momentos en que discuten sus aficiones literarias: la Biblia, lecturas cristianas, Don Quijote, Shakespeare, Calderón, Gogol quizás; pero, sobre todo, Chateaubriand. La dirección católica del romanticismo europeo y el sentimentalismo cristiano prevalecen. Las damas «tienen furor» — así se dice en la novela —

por Chateaubriand [42]. Su *Atala* (el popular episodio de *El Genio del Cristianismo*) lo leían en medio de la naturaleza y les hacía llorar. En cambio ante el nombre de Tocquevillc, el famoso francés autor de *La democracia en América*, exclama un hombre joven: «¡Peste!» Al mismo Lord Byron sólo se le cita una vez para hacer un elogio libresco y esporádico de las manos de María hechas «para oprimir frentes como la de Byron»...

Principalmente *María* fué la primera gran novela de América. Seguía una tradición hispánica en el relato autobiográfico con carácter de confidencia sentimental y cierta veneración por lo español tradicional y monárquico (el abuelo del protagonista todavía fué fusilado en 1820 por haber luchado a favor de los reyes de España); pero ya están planteados en ella los temas de la literatura novelesca americana. El amor a la tierra y a sus paisajes, a sus cantos y músicas (bambucos, vueltas antioqueñas...), a sus costumbres bravías (cacería del tigre, de la horrible víbora «la verrugosa», el paso peligroso de los ríos, el contrabandismo, la doma que será un lugar común de la novela criolla, etc.). Lo social, los negros y su esclavitud, vistos con espíritu cristiano clasifican esta novela de suaves tintas. La historia de Feliciana — tan típicamente romántica hasta por su final de hemoptisis — enlaza lo cristiano y americano con las tribus africanas y con el intenso problema social que plantearán en América haciendo el tema de negros otro lugar común de su novelística. Los negros han contado sus cuentos a los niños de toda América, y ellos han contestado cristianamente la pregunta que se nos hace en este libro con gran ternura: «Los hijos de esclavos, si mueren bautizados, ¿pueden ser ángeles?». En la casa de Efraín, un patriarcado dulce y preocupado del bienestar de los humildes, todos los esclavos estaban «bien vestidos y contentos» y el amo benévolo proveía en sus matrimonios y bautizos, en sus enfermedades y muertes. Es la página benévola de la esclavitud. El estilo que hemos visto tan propio de época romántica, encuentra a veces la expresión que hará genial luego a la novela americana: la negrita que tenía «los ojos negros como chambimbes», don Jerónimo que tenía «más cáscaras que un siete cueros» y era «bravo como un ají chivato» y a veces la imagen lucha entre los romanticismos de expresión en busca de las valentías metafóricas: «La cordillera de Occidente, con sus pliegues y senos, semejaba manos de terciopelo azul obscuro suspendidas de sus centros por manos de genios velados por nieblas».

Es una bella novela que ha resistido los cambios de gusto a pesar de su idealismo, propio del temperamento colombiano de su época, de su exaltación sentimental, de sus lirismos (el mismo protagonista hace versos), de su desarrollo poemático y de sus ideas de un cristianismo dulce y resignado en contraste con la protesta social que envuelve toda la literatura novelesca del continente. En ella está la novela poemática — por su estructura y lirismos — que seguimos encontrando en todos los novelistas americanos [43]. Sus libros son como una grandiosa poesía.

Después de *María* la novela más romántica por su honradez y ternura de concepción fué *Tránsito* (1886) que, no obstante lo avanzado de su cronología, cae directamente en la misma línea literaria. Su autor fué Luis Segundo Silvestre (1838-1887). Don Juan Valera en sus *Cartas Americanas* la elogió. La última edición ha sido hecha en los Estados Unidos [44]. Hay muchos libros americanos a la manera de *María* y como demostración de su continuada influencia están *Carmen* de Pedro Castera (1838-1906) y *Amalia* (1899) de José Rafael Guadalajara (n. 1863), ambos mexicanos.

En el romanticismo colombiano han de citarse como adelantados a José Negreros (seudónimo de José Joaquín Ortiz, 1814-1892) autor de famosas novelas como *María Dolores* (Bogotá, 1841), *El Oidor de Santa Fe* y *Huérfanos de madre;* José Caicedo Rojas (1816-1897) que evoca, inspirado en las crónicas, ambientes bogotanos en *Don Alvarado, Juana la Bruja* y en *La bella Encomen-*

dadora; Eladio Vergara y Vergara (1821-1888) el de la novela *El Mudo, secretos de Bogotá* (1848); José Antonio Plaza con *El Oidor* (1848); José M.ª Ángel Gaitán con *El doctor Temis* (Bogotá, 1851), folletón truculento a la manera de Sué.

V. La novela indianista. «Cumandá» de Juan León Mera

El tema del humilde indio de América caía dentro del romanticismo por lo que tenía de exaltación de los desvalidos y por lo exóticas de sus costumbres. Dentro del paisaje americano ningún humano podría expresar el medio, mejor que el hombre de la misma tierra. La independencia lo exaltó como símbolo de lo indígena [45] y sus dolores dieron capítulos de emoción a la novela americana como a la poesía y los dramas del romanticismo. El proletario de América fué el indio que no escapó a la servidumbre ni cuando llegaron los esclavos negros para liberarlo. Si el indio era humanamente tan atractivo, literariamente resultaba tan exótico a la escuela romántica como un bosque virgen del Amazonas. Ahora en esta época, el personaje indio contemplado con devoción rousseauniana a la manera de una tormenta o de un torrente se había de pasar al relato dinámico y proletario de nuestro siglo. Algunos de los libros citados en este capítulo ya cabrían en esta clasificación que ha sido estudiada devotamente por Concha Meléndez [46].

Los precedentes de esta novela indianista están en los historiadores y cronistas de Indias españoles (el padre Las Casas, Díaz, Solís, etc.), en los antes citados Barrenechea y Núñez de Pineda y, sobre todo, en el gran escritor mestizo el Inca Garcilaso de la Vega cuyos *Comentarios Reales* son una novelesca lección de indianismo. Barrenechea y Núñoz para Concha Meléndez son «aproximaciones a la realización novelesca» y «atisbos felices de la naturaleza», Núñez le recuerda a Cooper, así como los amores de Rocamila y Carilabo en Barrenechea. A la poesía épica se le deben numerosos antecedentes no sólo en los conocidos poetas de tema araucano como Ercilla y Oña, sino en Castellanos, en Bernardo de Balbuena en *Grandeza Mexicana*, en Barco Centenera con el poema *Argentina*, etc. El teatro aportó antecedentes valiosos como el drama *Ollantay* en quechua y el famoso *Siripo* de José Manuel de Lavardén, tragedia estrenada en 1789 en la Argentina y que procede de *Argentina manuscrita* (fué así llamada porque, aunque escrita en 1612 no se imprimió hasta 1836) de Ruy Díaz de Guzmán (muerto en 1629) donde por primera vez encontramos la figura de Lucía Miranda a la que más adelante nos referiremos extensamente por ser protagonista de numerosas novelas históricas americanas.

Una novela de gran interés en el indianismo fué *Cumandá* (Quito, 1879), *Un drama entre salvajes* [47] del ecuatoriano Juan León Mera (1832-1894) un autodidacto que, además de novelista, era periodista, crítico y poeta y ocupó cargos políticos como diputado y gobernador. *Cumandá* es una bella narración con sus amores por Carlos, a quien salva la vida en tres ocasiones. No es sólo una novela indianista, sino que en ella ya palpita la protesta social india y su venganza (queman la casa de campo de don José Domingo Orozco y la familia perece). Orozco arrepentido de su despotismo se hace misionero. Su hijo Carlos, salvado del incendio por estar estudiando, lo acompaña a los bosques. En ellos surge el idilio por Cumandá (la hermosa india que en realidad es también hija de Orozco que fué salvada por su nodriza india cuando el incendio) en unos amores en que los protagonistas son inocentes del incesto. Hay aventuras, prisiones y sacrificios de los jóvenes. Pero la desventura hace que Cumandá perezca asfixiada para seguir la costumbre india de que el cacique difunto sea enterrado

con su favorita. Las supersticiones, fiestas y luchas de las tribus de jívaros y záparos y la naturaleza ecuatoriana vista espléndidamente, dan inspiración a páginas de gran valor literario como las que se refieren al pueblito de Baños o a la catarata de Agoyán. La huída por la selva de Cumandá despierta grandes simpatías en el lector. La naturaleza le es tan bella como esquiva y agresiva. Se abre paso entre lianas para encontrar la enorme serpiente que la asusta; las aguas cristalinas de un estanque que se rodea de un marco de flores bellísimas, no le sirven para apagar la sed porque son amargas y fétidas; y la uva camairona, tan apetitosa, tampoco la puede comer porque el tigre acecha ante ella a sus víctimas:

> *¡Cuántos desengaños en menos de medio día! Serpientes entre las flores, amargura insoportable en los cristales de una fuente, fieras al pie de los árboles que derraman sabrosos y nutritivos frutos. La naturaleza presenta imágenes de la sociedad hasta en los desiertos, donde por maravilla respira algún ser humano... La inocente Cumandá no puede hacer esta aplicación moral de las contrariedades que halla en su camino; pero se entristece en sumo grado tomándolas por augurio de su futura suerte. Al fin unos hongos dulces y el blando cogollo de una tierna palma sacian el hambre de la prófuga... Pero háselo aumentado la sed, y no halla arroyo donde apagarla; en vano busca algunas gotas de agua en los cálices de ciertas flores que suelen conservar largas horas el rocío; el sol es abrasador y los pétalos más frescos van marchitándose como los sedientos labios de la joven; en vano prueba repetidas veces las aguas del Palora; este río no es querido de las aves a causa de lo sulfúreo y acre de sus linfas y los indios creen que el beberlas emponzoña y mata...*

Al pesimismo del siglo XIX — la amargura ante una sociedad decepcionadora y materialista — se une el romanticismo naturalista del tipo del de Saint-Pierre y tiene cierto parentesco fortuito con *Madre Naturaleza* de doña Emilia Pardo Bazán, aunque anterior a ella y sin rasgos deterministas. Juan Valera la alabó varias veces con entusiasmo y creyó a Mera superior a Chateaubriand. «Casi estoy por afirmar — dice — que Cumandá es la novela hispanoamericana que más me ha interesado hasta ahora» [48]. Pedro Antonio de Alarcón, lo juzgó más brillante que Fenimore Cooper; y, modernamente, Concha Meléndez la destaca en su ya citado estudio como «la novela poemática más importante del grupo indianista». La última crítica, más exigente que la anteriror, cree que fué superestimada. No obstante es un bello y atractivo relato que resiste el paso del tiempo y siempre quedará como una de las precursoras de los temas americanos [49]. También escribió Mera otras novelas como *Entre dos tías y un tío* (1889) y *¿Por qué soy cristiano?* en que acentúa el fin moral. En *Novelitas Ecuatorianas* se inclinó al costumbrismo.

Las biografías de Mera han dado cierta universalidad incluso al hombre. Desde la primera — Pedro Fermín Zevallos — hasta la moderna de Darío Guevara, ha habido una gran devoción por la interesante figura literaria. He aquí a Mera visto por Guevara en *Mera o El Hombre de las cimas:*

> *Una frente amplia se extendía entre la cabellera negra que pasó a ser blanca y unos ojos que tenían el tinte de las aguas tranquilas. Nariz casi aguileña, con la configuración de la curvadura de la vida. Boca regular como destinada a hablar a medida. Orejas de pabellones desplegados como antenas que recogieran las voces de todas las latitudes, para oír y contestar o callar. La barba, su acariciada barba, unas veces formaba un corazón sostenido por las patillas, entre la cara y el pecho; otras veces era un rasurado que dejaba limpia la barbilla a lo Maximiliano de Austria, y otras era una V que rodeaba el contorno de la cara, como la V de la Victoria de estos tiempos. La fisonomía de Juan León Mera, hombre de luchas y esfuerzos inauditos, de claro talento y rara sensibilidad, era regularmente proporcionada. La mirada, escudriñaba los horizontes siempre nuevos o se perdía en las lejanías de la meditación.*

Juan León Mera inició una familia de escritores. A fines de siglo sus hijos Trajano, Eduardo y Juan León Mera Iturralde, eran conocidos en su patria como literatos. Las novelas cortas que forman el volumen *Serraniegas* de Eduardo, ya pueden considerarse narraciones criollistas.

En la novela indianista han de citarse las narraciones incásicas como *El*

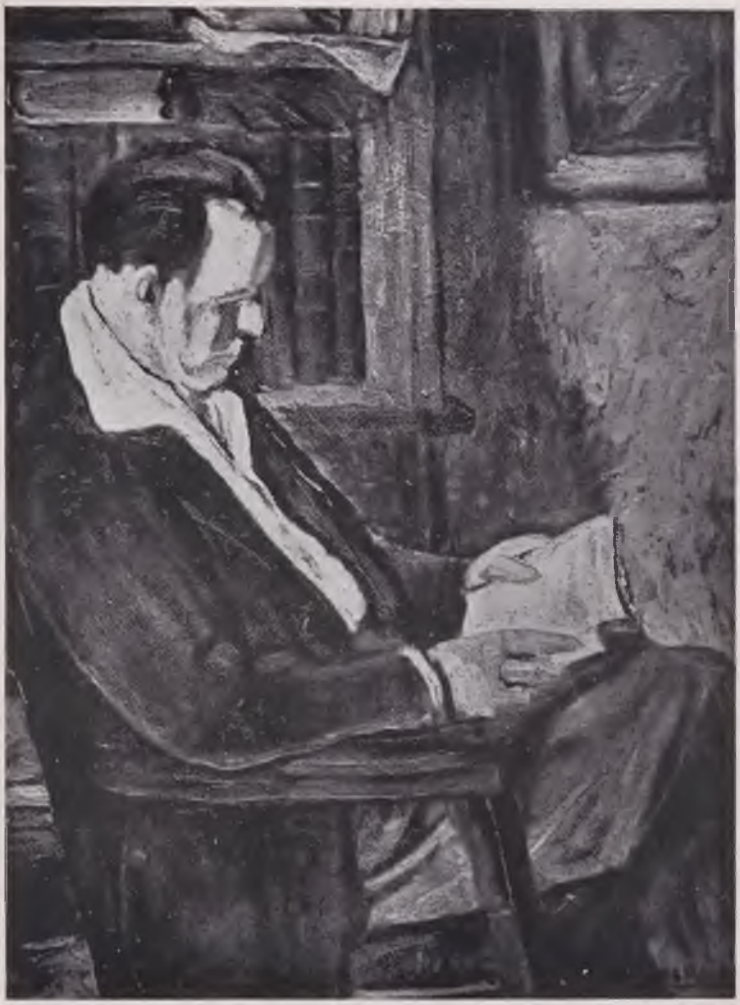
tesoro de los Incas de JUANA MANUELA GORRITI; *La guerra civil entre los Incas* (1861), la de *Huáscar* y *Atahualpa*, del uruguayo MANUEL LUCIANO ACOSTA; y como *Atahualpa* y *Huayna Cápac* (1865) del colombiano FELIPE PÉREZ (1836-1891); y otras novelas indianistas como *Huallparrimachi* sobre las dos columnas románticas de amor y muerte, de la escritora boliviana LINDAURA ANZOATEGUI DE CAMPERO (1846-1898); etc.

VI. El realismo. Colombia

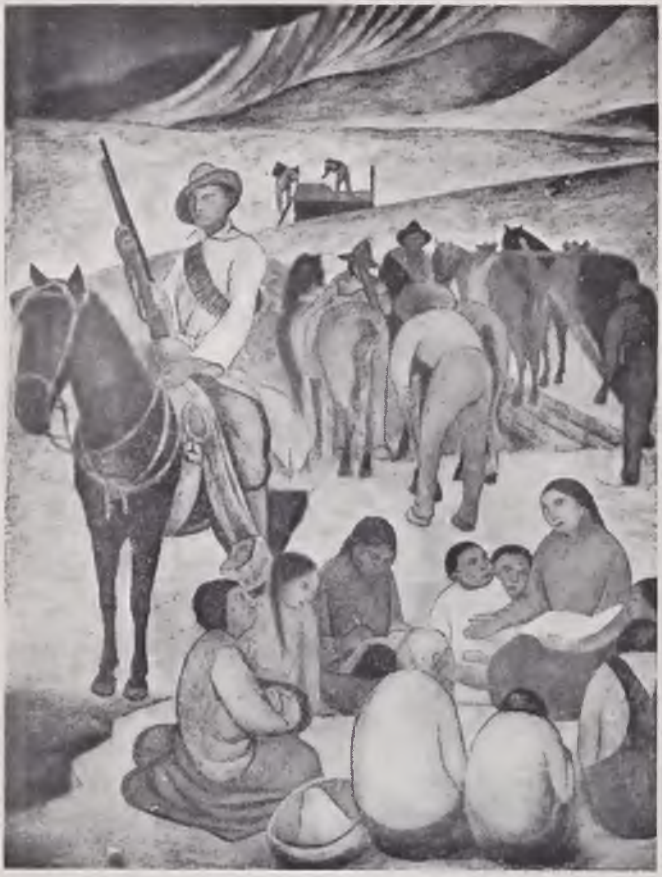
En la literatura de América — más o menos depurado — nunca ha dejado de estar vivo el romanticismo; pero el realismo y el naturalismo que con él coexistieron habían de perdurarse y dar opimos frutos. Ambos relacionaron más permanentemente lo hispanoamericano con la tradición realista hispana. De los otros países europeos, el naturalismo francés de Zola dejaría también huella perdurable. La continuación de escritores diplomáticos y desterrados en el extranjero, mantuvo viva la relación literaria de América y Europa. Los narradores españoles — ya tenían fama mundial sus grandes novelistas de la Restauración — ejercieron influencia y fueron muy imitados. El costumbrismo pintoresco, a la manera de Mesonero Romanos y Estébanez Calderón, o crítico como a la de Larra, pasa del romanticismo pesimista a cierto humor. Como influyeron los costumbristas, la novela regional expresiva de la patria chica es también imitada. Ligada la prosa imaginativa a la prensa, como ya se ha dicho, acabaría en una copiosa bibliografía hacia la novela. Es un realismo que se extiende hasta nuestro siglo y en cuyas páginas coinciden lectores de muy opuestos gustos. Dickens, Balzac y, sobre todos, Perez Galdós y Pereda. Este magisterio de los europeos luego sería superado, en ciertos aspectos, por los hispanoamericanos, algunos verdaderos maestros en la interpretación veraz, envuelta en literatura, de sus hombres y de sus tierras.

Una teoría de la novela realista nos la ha dado el crítico argentino Enrique Anderson Imbert: «Una novela realista es el resultado de la voluntad de reproducir, lo más exactamente posible, las cosas que nos rodean. Su fórmula estética podría ser esta: el mundo tal como es. Lo malo es que nadie sabe cómo es el mundo. Seamos modestos y cambiemos la fórmula así: el mundo tal como creemos que es» [50].

Los primeros ejemplos del realismo pueden encontrarse en la gran cantera literaria que supuso el ya citado *El Mosaico* colombiano. En medio del ambiente romántico de la Gran Colombia, los ensayos de novela realista tienen su valor. Una de las más famosas novelas del Realismo y una de las primeras de Colombia fué *Manuela* (Bogotá, 1866) [51] de EUGENIO DÍAZ CASTRO (1804-1865) que la había escrito en 1858. Es una novela de costumbres rurales colombianas del declive de la cordillera oriental de los Andes no lejos de Bogotá y del río Magdalena, basada en la vida de los cañaverales y sus industrias criollas. Su sentimentalismo es muy acusado. En *Manuela*, dice el prólogo «se ha levantado la primera voz (en contra) del robo de la inocencia, al sacrificio de la honra». Es la sátira política contra el gamonal que pretende a Manuela, la bella negra que muere a consecuencia de las quemaduras que sufre cuando el gamonal prende fuego a la iglesia donde la muchacha se está casando con un joven de su agrado. Para Wade «el argumento es simple y la novela difusa» pero es «un relato intrínsecamente interesante y con una espléndida descripción de costumbres» [52]. El autor de la novela ya nos advierte que «copiando» realiza cuadros costumbristas como los del trapiche. Es también un precedente de la novela social posterior. Otras obras del autor de *Manuela* son: *Una ronda de don Ventura Ahumada*



«El lector», por Eugenio Daneri (Buenos Aires, Colección Arena)



«La nueva escuela», fresco de Diego Rivera.
(Ciudad de Méjico, Ministerio de Educación).

(1858); *El rejo de enlazar* (1873); ediciones de 1942 y 1944 llevan prólogo de Tomás Rueda Vargas); que contiene escenas de la sabana bogotana por los años de 1840; *Pioquinta o el valle de Tenza*, novela histórica (1873); *Los aguinaldos en Chapinero* (1873) y *Bruna la carbonera* (1878). Todas impresas en Bogotá.

Otro colaborador de «El Mosaico» es Raimundo Bernal Orjuela (escritor de mediados del siglo XIX, nacido en Turmequé, Cundinamarca y comandante del ejército liberal en 1860). Con el seudónimo de Beta colaboraba en «El Bogotano». Como «travesura histórico-novelesca de un curioso desocupado» publica una novela titulada *Viene por mí y carga con usted* (Bogotá, «El núcleo liberal», 1858) que es un cuadro de costumbres contra las «mujeres rezanderas».

Un escritor que utilizando los recursos sentimentales románticos llega al realismo es José M.ª Samper (1828-1888) que da cierto humor a sus narraciones como *Los claveles de Julia* (Bogotá, 1881; antes, en 1864 había aparecido en el periódico político bogotano «La Unión» con el título de *Una taza de claveles*). La estimación de Wade respecto a esta novela es: «No es en modo alguno, una gran novela, pero ofrece una grata sorpresa gracias a su hábil trama sentimental, y a la maestría con que en ella se combinan lo romántico y lo realista. Sorprende también agradablemente su humor, una cualidad que no se encuentra muy a menudo en la novela colombiana» [53].

Otras novelas de este autor son: *Martín Flores* (Bogotá, 1866), *Un drama íntimo* (1870?), *Florencio Conde* (1875), etc.

Son también costumbristas del realismo colombiano: Juan de Dios Restrepo (1823-1894) que usó el seudónimo de Emiro Kastos, autor de *Mi compadre Facundo* y a cuyo costumbrismo se atribuyen influencias de Larra; José M.ª Vergara y Vergara (1831-1872), autor de la novela de costumbres *Olivos y aceitunos, todos son unos* (Bogotá, F. Mantilla, 1868; *Advertencia* de J. M. Quijano). A Vergara se le considera como la gran figura colombiana de la segunda mitad del siglo XIX; Ricardo Silva (1836-1887), costumbrista del hogar en narraciones vivas como *Un domingo en casa* y *Mi familia viajando;* José David Guarín (1830-1890) que usó varios seudónimos y que es de los que amplían el cuadro costumbrista en novelas como *Las bodas de un muerto* (Bogotá, 1866), *Las aventuras de un santo* (1877), y *Las tres semanas* (1884); Francisco de Paula Rendón (1855-1917), autor de *Inocencia* (Medellín, 1904), con las costumbres antioqueñas, elogiada por Unamuno — según Cortázar — que dijo «que sabe a tierra, sabe a lugar, sabe a tiempo y sabe a humanidad» [54]; Samuel Velázquez (1865-1941), autor de *Al pie del Ruiz* (Medellín, 1898) sobre tres familias antioqueñas, una rica y dos pobres pero tratadas con una gran comprensión y amor éstas, y *Madre* (1908), primer premio de un concurso de novelas [55]; Temistocles Abella Martínez (1841), autor de la narración corta *Anacoana* (1865); Ángel Cuervo (1838-1896), observador de las costumbres parisinas durante su estancia en la capital francesa como en *Curiosidades de la vida americana en París* (París, 1893), en la novela *Jamás* (París, 1892) [56] que inspiró en la observación de una lechería parisina que quedaba frente a su vivienda.

Los dos grandes novelistas del realismo colombiano fueron Marroquín y Carrasquilla. Ambos son vigorosos en sus maneras. José Manuel Marroquín (1827-1908), político (fué Presidente de Colombia en 1900), y autor de textos para la enseñanza, escribió novelas, una de ellas de gran interés *El Moro* (Nueva York, Appleton, 1897, pról. de J. G. P.) [57] ingeniosa autobiografía de un caballo que, como los que describe Swift en sus *Viajes de Gulliver*, pone de relieve las frivolidades del hombre y hace magníficas descripciones de la sabana de Bogotá y de sus prados y tierras de labranza. Gómez Restrepo escribió:

> *Es un libro precioso que, aunque tenga antecedentes en otras literaturas (Cadichón, Azabache, etc.), tiene olor y color de nuestras sabanas y es de las producciones originales de nuestra literatura... Se revela allí la observación del hombre que conoce el campo, no como*

excursionista, sino como señor y propietario, y a quien el caballo inspira cariño de compañero y casi de amigo. Azabache es figura demasiado seria y formalota para el gusto latino. El héroe de El Moro *tiene más gracia, más ingenio, y con sus lances y aventuras conquista la atención del lector, a quien hechiza, además, el primor y la pulcritud con que está escrito el libro.* (En Englekirk y Wade, *Bibliografía de la novela colombiana*, pág. 85.)

Es un relato afortunadísimo y atractivo y, como escribe Wade, «Moro conoce a muchos caballos y a no pocas personas interesantes y su descenso, en la escala social equina, de la condición de animal de silla a la de animal de tiro es relatado con melancólica singularidad». Wade considera el libro de Marroquín mejor escrito que el *Black-Beauty*, el clásico cuento equino sajón de Anna Sewell [58]. Tiene, además, Marroquín una novela biográfica — *Blas Gil* (Bogotá, 1896), que puede considerarse a la manera picaresca hispana —; otra con la abnegación de una leprosa a la hora de la muerte — *Entre primos*, 1897, y otra con la lucha contra la adversidad y el triunfo de la justicia de una pareja — *Amores y leyes*, 1898. José Manuel Marroquín es famoso también en la literatura por su ligera y bellísima poesía *La Perrilla*, pieza clásica de la poesía hispanoamericana.

Una gran figura de Colombia es Tomás Carrasquilla (1858-1940), que en *Frutos de mi tierra* [59] nos da una novela con una serie de cuadros con las costumbres de Medellín (Antioquia) en el último cuarto de siglo XIX. Desarrolla un argumento en torno a tres hermanas y un hermano que viven juntos. Filomena, la dominante, es ganada al matrimonio por su sobrino César, hijo de otra hermana casada en Bogotá. Acaba mal. Después de saqueada, nunca se vuelve a saber del despreocupado sobrino. Siguen sus relatos el naturalismo a la manera de Pereda. Otras novelas de Carrasquilla son: *Maizópolis*, *El padre Casafús*, *Entrañas de niño*, etc. Algunas de ellas se publican ya en nuestro siglo, como *La Marquesa de Yolombó* [60], en la que sigue sus principios costumbristas en una narración que se desenvuelve en torno a Bárbara, que, tras la juventud, obtiene fortuna y un amor tardío, pero también el desengaño, que la lleva finalmente a la devoción. Se expresa Carrasquilla en el lenguaje local antioqueño y arcaico, pues su cuadro novelístico tiene por fondo histórico los últimos tiempos de la colonia hispana. Efectivamente, este escritor tiene su equivalente en el español Pereda, como nos repite la crítica continental americana, que le reconoce sus valores en la prosa imaginativa.

Carrasquilla es un novelista de mérito que labora su realismo y costumbrismo con gran arte que le emparenta con el de los modernistas y algo más. Anderson Imbert escribe: «Carrasquilla ha identificado el habla popular con su propio estilo, con lo que se anticipó al modo de los novelistas de tema regional de hoy. Más aún: si bien el escenario, los temas, las costumbres, las situaciones y los personajes son del pueblo, Carrasquilla no se codea con la muchedumbre fingiendo que sus ojos están a la altura de los demás — frío fingimiento de los realistas — sino que mira sinceramente desde su mirador de solitario, que es lo que hacemos todos los hombres, aunque nos volquemos en una muchedumbre» [61].

Este novelista hispanoamericano ha sido editado en España por Federico de Onís [62].

VII. La novela realista argentina

El realismo europeo en Argentina había de dar nombres de fama continental americana. Se imitan los grandes autores y la facilidad de otros, como en la novela histórica realista, a la manera del español Fernández y González, maestro de la novela por entregas. Como imitador de la manera de este fecundo peninsular se cita a Héctor F. Varela (1833-1896), con su inacabada novela histórica *Madame Lynch*, con el tema del matrimonio del mariscal paraguayo Francisco

Solano López. Un excelente escritor, muy conocido en España, fué Carlos María Ocantos (1860-1949), cuya imitación de Pérez Galdós — dentro del ambiente bonaerense que cultiva — pueden acusarla los mismos títulos de sus novelas: *León Zaldívar* (1888), *Quilito* (1891), *Misia Jeromita* (1898) y *Don Perfecto* (1902), que es autobiográfica. Ha de agregarse, aunque sea vasco de nacimiento, a Francisco de Grandmontagne, que en *Teodoro Foronda* (1896) nos da una novela de inmigración — tema predilecto de los novelistas argentinos —, como *Evolución de la sociedad argentina*, que forman dos volúmenes de gran extensión (más de trescientas páginas cada uno) en que conocemos a Teodoro, hombre enriquecido en la Argentina, que después de enviudar — su esposa, María Bolívar era, según Valera, criatura perfecta —, mirado con despego por sus propios e incomprensivos hijos, que lo consideran inferior y vulgar, se casa con una hembra prostituída y, después de dedicar un amargo y feroz sermón a sus hijos, se quita la vida. Es de pesimismo. El inmigrante puede enriquecerse, pero no ponerse a tono con su nuevo nivel social [63].

Como la novela típica del realismo argentino se destaca *La gran aldea* (1884), que apareció primero como folletín en el diario «Sud-América». Su autor, Lucio Vicente López (1848-1894), hijo del citado Vicente Fidel, supo darnos el Buenos Aires de 1840, cuando la ciudad, gran metrópoli de hoy, era, como indica el título, una aldea. Su ambiente vive en la tristeza de la vida conyugal de un hombre desgraciado, víctima de dos esposas (despótica, la primera: frívola, la segunda). El final patético aumenta su pesimismo romántico. Pero es un gran libro realista y, por sus afinidades europeas, recuerda los maestros realistas, como Dickens o Daudet.

Sin embargo, la técnica realista de la verdad a grandes rasgos llega en los libros argentinos ya de nuestro siglo. La prensa contribuye de una manera constante, desde el punto de las costumbres, y los colaboradores de las revistas literarias de Buenos Aires la mantienen viva. Un ejemplo es *Caras y caretas*, cuyo propio director, Fray Mocho (José Sixto Álvarez, 1858-1903), dejó muchas pruebas de su capacidad para la novelas, como en *Un viaje al país de los matreros*, *Memorias de un vigilante* y *En el Mar Austral*.

Pero en la continuación del realismo argentino en nuestro siglo han de citarse algunas novelas de Manuel Gálvez (n. 1882) como *La Maestra Normal* y *Nacha Regúlez*, y las páginas maestras, muy dentro de la tradición realista española, de la novela breve *El casamiento de Laucha* (1906), de Roberto J. Payró (1867-1928), que pone el hito del realismo en su patria [64]. Este libro es, además, típicamente nacional y criollo. Laucha (ratón menudo) es un pícaro que empieza sirviendo en distintos oficios para ganar su vida, aunque su verdadera vocación era el poco esfuerzo. «Yo, la verdad, no he nacido sino para trabajos de escritorio, de esos de no hacer nada, sentadito a la sombra...» Es la caricatura de un malicioso criollo que salta por alto todas las convenciones sociales. Finge casamiento en complicidad con un mal cura, no menos desvergonzado que él, liquida con sus pasatiempos criollos los bienes de la gringa con que se casa para disfrutar del juego, de las riñas de gallos, de las carreras, de los bailongos... Cuando la pobre italiana sabe su ruina y se enfurece, conoce entonces que su casamiento fué fingido y que no era su marido, y se va a trabajar de enfermera... El relato es gracioso y desenfadado y el autor hace gala de su buen humor en el estilo. Las figuras se nos dan con los grandes trazos propios del realismo. He aquí el cura italiano Parpagna:

> *Era bajito, gordinflón, muy narigueta, bastante canoso, con unas manos peludas y como patas de carancho, pero más gruesas, natural. ¡Andaba siempre con la sotana perdida de lamparones y la barba sin afeitar de muchos días, así es que parecía — y era — un sucio! Yo no sé si han notado que hay gente que se diría que no se afeita nunca; pero entonces ¿cómo es que siempre tiene cortos los pelitos de la barba?... Bueno, pues, cuando salía al campo a casar y a bautizar iba con un bayo tan peludo y tan sucio como él...*

Esta caricatura realista es cosa tradicionalmente conocida en la literatura castellana; pero la estructura novelística es típicamente argentina, como su estilo y frase, y así podemos comprenderlo en lo simple de su expresión, de genuina fraseología criolla:

Válgale a la suerte que juega con el hombre como el viento con la paja voladora.
Ahí no más cepillé un gato de puro contento.
Las papas quemaban, compañeros.

VIII. Otros novelistas del realismo. La novela indianorrealista

El realismo, como después el naturalismo, estuvo siempre inficionado del romanticismo que persistió. El costumbrismo, desde lo pintoresco hasta lo más verdadero y crudo, prevalece. En el Perú, Narciso Arestegui (1826-1869) narra costumbres cuzqueñas en *El Padre Horán* (Cuzco, 1848), sentimental y basada en un escabroso suceso; y Fernando Casos (1828-1882), en su novela *Los amigos de Elena*. En Venezuela el costumbrismo alternaba en los periódicos, desde 1840, con los folletines extranjeros, deficientemente traducidos. Los artículos de costumbres, desde Juan Manuel Cagigal (1803-1853) hasta Francisco de Sales Pérez (1836-1926), que describió los tipos venezolanos del 70 al 90, ha conocido costumbristas tan valiosos como Luis D. Correa, Alejandro Romero o Nicanor Bolet Peraza (1838-1906), gran intérprete de lo caraqueño. Las novelas breves se oponen a la idealización romántica. Este realismo está logrado en 1890, como lo muestran las de José Gil Fortoul (1862-1942), como *Julián* y *Pasiones*. Una figura interesante es la de un gran temperamento romántico como el notable José Ramón Yepes (1822-1881), con sus temas de amor y muerte (él mismo se ahogó en un lago una noche de luna), y autor de la novela titulada *Un hombre malo*. Pero este romanticismo lleva a los autores venezolanos a un naturalismo intenso, precursor de sus novelas criollas. Un gran ejemplo típico es Tomás Michelena, con su novela *Débora* (1884), todavía romántica. Se le considera el Zola de Venezuela por el estudio de la pasión que encierra *Margarita Rubinstein* y de los conflictos religiosos en *La Hebrea*.

En el costumbrismo del Ecuador han de citarse los artículos periodísticos de José Modesto Espinosa (1833-1915), las mismas memorias e historias del arzobispo Federico González Suárez (1844-1917) o las polémicas frente al dictador García Moreno de Federico Proaño (1848-1894) y Miguel Valverde (1853-1920), hasta la novela de costumbres, como *Amar con desobediencia*, de Quintiliano Sánchez (1848-1925), o *Carlota*, de Manuel J. Calle (1867-1918).

En Centroamérica, cuando en la segunda mitad del siglo XIX ha aparecido la primera generación literaria de Panamá, se produce la novela *Mélida*, de Jeremías Jaén (1869-1909), «jalón inicial de una endeble novelística» [65]. Como otros ejemplos centroamericanos tenemos las novelas *El primo*, de Jenaro Cardona (n. 1863), *En una silla de ruedas*, de Carmen Lyra (María Isabel Carbajal), que, como el costumbrista Manuel de Jesús Jiménez, son de Costa Rica, y *Doctor Gonorreitigorrea*, de T. P. Mechin (general José María Peralta Lagos), de El Salvador.

El tema indianista muestra su continuidad. Clorinda Matto de Turner, del Perú (1854-1900), lo cultiva en *Aves sin nido* (1889), novela en la que empieza el motivo indianista a inclinarse a la protesta social, ya que, al finalizar, se llama la atención de las autoridades para que seleccionen mejor sus funcionarios y no sean escándalo, como lo son en esta obra el gobernador, el cura y cacique, que hacen sus víctimas de los pobres indios. Dice Concha Meléndez que esta obra «abre los caminos postrománticos de la novela indianista y, en cierto modo,

retornan a la visión filantrópica de fray Bartolomé de las Casas». La autora publicó otra novela en 1891, con el título de *Indole*. El realismo de las novelas de Clorinda significa un considerable avance del naturalismo. En Venezuela, el citado José Ramón Yepes es autor de narraciones indianistas. Así en *Anaida* (1860), que, extraviada una noche de tormenta, se encuentra con Turupén, que la protege del tigre. Después de una guerra india por el amor de la doncella, los záparas cantan un epitalamio que recuerda no sólo a Chateaubriand, sino también a Mistral. Su geografía es el lago de Maracaibo, con sus hombres, sus costumbres y sus mitos. Otra narración de Yepes fué *Iguaraya* (en «La Revista», Caracas, 1 de junio, 1872). Los adivinos habían dicho que sólo podría casarse con ella el guerrero que clavase una flecha en el cielo. Su padre jura atenerse a ello. Taica, que la ama, cuando va a suicidarse concibe una estratagema para vencer la resistencia del padre de ella. Como resulta la prueba favorable a él, Paipa — el padre de la muchacha — se suicida, ella se vuelve loca y él, que ha sido proclamado cacique, «jamás vuelve a reír ni a llorar». Pone Yepes cierto encanto en presentar las rivalidades guerreras de las tribus y de sus hombres por celos. En este tema destaca también la novela yucateca del mejicano Eulogio Palma Palma (n. 1851), que acierta en descripciones aisladas del paisaje de Yucatán y de la mitología india. Así tenemos *Aventuras de un derrotado de Motul* (1886) y su narración precolombina de *La hija de Tutul-Xiu*, que contiene guerras entre indios, heroicidades, intrigas, amoríos, venganzas y rivalidades. La derrota de Tutul-Xiu y la prisión de su hija, a quien se le propone por el enemigo elegir entre la corona o la muerte. Al fin se salva y se casa con su amante, aunque esta victoria les anuncia la llegada de los españoles. En Chile, Alberto del Solar (n. 1860) tiene la novela *Huaincahual* (París, 1888), que es un salvaje enamorado de su prisionera María, que ha capturado en un asalto a los blancos. Después de resistencias y de perder la esperanza, se aviene ella a ser su esposa y tienen un hijo. Pero entre unos náufragos llega el antiguo prometido de María. Huaincahual se lo oculta. Un narcótico que administra la antigua esposa del indio a los que fueron prometidos, los une. Los españoles atacan y María llega a ser libertada, pero tarde, porque la rival india la ha envenenado. Este mundo indio y el paisaje chileno concluyen con la huída de los españoles y la furiosa persecución que les hace Huaincahual, que acaba por perecer en un río.

Otras novelas indianistas son: *La bella española* o *La venganza de Yacona* (1900), de L. Flórez Fernández, del Perú; *El tesoro de Cofresí* (1889), del puertorriqueño Francisco Ortea; *Tanama* (1924), de José González Ginorio, en la que Lope es un símbolo de la entrega hispana y de la comprensión y el amor (Tanama quiere a Lope, que queda en la isla como un hermano entre los indios), etcétera [66].

IX. La novela naturalista

La técnica naturalista, que tiende a aumentar el detalle realista hasta la minuciosidad fotográfica y a explicar casi científicamente las causas — sin sentir repugnancia por las fisiológicas — de los hechos como la herencia, es decir, el determinismo europeo, encontró en los pueblos jóvenes americanos campo sobradamente abonado. Las influencias de Hugo, Musset, Dickens, habían necesitado cierto tiempo para aclimatarse; las de Zola llegaron más rápidamente. Si en España una dama — la condesa de Pardo Bazán — defendió el naturalismo en su *Cuestión palpitante*, como literatura entronizada con el tradicional realismo hispano, en Perú, otra escritora — Mercedes Cabello de Carbonera (1847-1909) — también defiende a Zola y a su técnica, que practica con desenfado en novelas como *Blanca-Sol* (1889), que son primeros notables ejemplos novelís-

ticos peruanos. Y era que la manera naturalista convenía muy eficazmente al mundo literario hispanoamericano. Don Juan Valera — antagonista en lo del naturalismo —, a propósito de los relatos de *Academias*, de Carlos Reyles, recordaba aquella literatura «para mortificar, aterrar y compungir a los lectores como una pesadilla tenaz y espantosa». Valera tenía aversión al naturalismo, pero éste se impuso en América y dió páginas de mucha originalidad. Como en España, del cuadro de costumbres se pasó a la novela realista y naturalista. Ambas técnicas coexisten dentro de una misma novela y no es fácil establecer sus características. Este paso insensible puede verse en la literatura cubana, por su mayor duración colonial.

a) Puerto Rico

Como en los demás países, el camino de la novela realista había sido el costumbrismo pintoresco romántico, a la manera de los españoles. Por él se llegaría a un naturalismo fuerte americano. Los costumbrismos puertorriqueños abarcan toda la segunda mitad del siglo XIX y su persistencia se deja sentir en el XX. En el camino costumbrista tenemos *El Gíbaro* (1849), de MANUEL A. ALONSO PACHECO; *Las fiestas de San Juan* (1868), de FEDERICO ASENJO ARTEAGA; *Tipos y caracteres* (1882), *Costumbres y tradiciones* (1883) de MANUEL FERNÁNDEZ JUNCOS y *Cosas de Puerto Rico* (1904), de JOSÉ ANTONIO DAUBÓN. El realismo y naturalismo han de dar nombres valiosos en Puerto Rico, aunque permanezca y dure lo romántico, que representan libros como *Idilio fúnebre* (1894), de ABELARDO MORALES FERRER, escrita meses antes de morir su autor, o *María Duplessis* (1926), del doctor JESUS MARÍA AMADEO, nueva interpretación de la trasnochada *Dama de las Camelias*, la conocida obra de Dumas hijo; las novelas más constructivas de CARMELA EULATE SANJURJO, como *La muñeca* (1895), aunque acaba en suicidio, como *Marqués y Marquesa* (1911) y *Teresa y María* (1927), que son feministas y de un romanticismo ordenado y ejemplar. Pero junto a ella se da un intenso realismo y naturalismo. El médico FRANCISCO DEL VALLE ATILES, en la novela de carácter científico *Inocencia* (1884), nos da el caso de una niña infanticida (con lesiones anémicas cerebrales), a quien inducen seres egoístas y vengativos; SALVADOR BRAU, en *La pecadora* (1887), que publicó en revistas, la infeliz Cocola, que sirve al autor para plantear injusticias sociales y religiosas, MATÍAS GONZÁLEZ GARCÍA, de obra densa, con *Ernesto* (escrita en 1892 y publicada en 1895 en la revista *El Buscapié*) que es novela realista con un final de adversidad romántico; con *Carmela* (editada en *Puerto Rico Ilustrado*, en 1925), de la que dice Carmen Gómez Tejera que «son trozos de nuestra vida, de puro sabor criollos, los que palpitan en las páginas de *Carmela*»; con *Gestación* (1904), que es novela de tesis social, como una utopía del posible bienestar puertorriqueño resueltos los problemas agrícolas y con muchas escuelas, de la que Pablo es símbolo de la juventud activa y generosa. González García, en *Cosas* (1893) así como en *Gestación*, llega a un pleno naturalismo y en *El escándalo* (1894), hace un ataque de escuela contra el romanticismo y sus novelas, de nocivas consecuencias en las jóvenes.

Un nombre importante en Puerto Rico es MANUEL ZENO GANDÍA, que, a la manera de los novelistas franceses del naturalismo, nos detalla las miserias de una época en novelas subtituladas expresivamente *Crónicas de un mundo enfermo*, de las que son muy notables *La Charca* (1895), *Garduña* (terminada en 1890 y publicada en 1896), cuyo protagonista representa la opresión para los débiles, y *El negocio* (Nueva York, 1922). Aun puede agregar la novela de Puerto Rico otros nombres valiosos, como FEDERICO DEGETAU GONZÁLEZ, autor de *La Injuria*, novelita de costumbres, *El fondo del aljibe* (1884), *El secreto de la domadora* (1885) y *Juventud* (Madrid, 1895), novela estudiantil, con los amores de Pepe y

Sancha; como José Elías Levis, que desciende a los bajos fondos de la prostitución con sus novelas *Estercolero* (1900), *Mancha de lodo* (1903), *Planta maldita* (1906) y *Vida nueva* (1911); como Félix Matos Bernier, el de *Puesta de sol* (1903); como Ramón Julia Marín, con temas criollos del cañaveral y cafetal que plantea en *La Gleba* (1913); Juan Braschi llega a profundizar los temas naturalistas, como en *La úlcera* (1915) y en *Anita la lavandera*, la hija caída de un alcohólico, como, entre otros autores, Rafael Martínez Álvarez, el novelista de *Don Cati* (1923), *El loco del condado* (1925) y *La ciudad chismosa y calumniante* (1926), en que se presentan con frialdad naturalista las lacras sociales [67].

b) Chile

La literatura chilena tiene páginas meritísimas en el naturalismo. En el realismo histórico había dado los *Episodios Nacionales*, de Liborio Brieba (1841-1888). Aunque la afición a esta escuela la impulsa Omer Emeth (seudónimo del presbítero francés Emilio Vaisse, 1861-1935), se considera como su iniciador a Luis Orrego Luco (1866-1949). Darío, en su *Autobiografía*, nos refiere su convivencia en él en *La Época*, en Santiago, cuando «hacía presentir ya al escritor de emoción y de imaginación que había de triunfar con el tiempo en la novela». Así ha sido. Sus *Páginas Americanas* nos recuerdan la degeneración de la clase social elevada a fines del siglo XIX, y admitirían cierto paralelo con *Pequeñeces*, del padre Coloma. Capta notablemente los ambientes en *Casa grande* (1910) y *Tronco herido* (1929).

Una primera figura es Augusto D'Halmar (Augusto Goemine Thomson, 1882-1950) que tiene un libro trabajadísimo (veinte años de labor) sobre la clase media, en *Juana Lucero* (1902), la primera novela del naturalismo chileno y una de las mejores americanas, en que la crítica ha recordado a los Goncourt y a Zola. En D'Halmar destaca una gran elegancia literaria aun en la observación del detalle material. Su personalidad influyó sobre sus contemporáneos. Escribe Mariano Latorre: «Todos los escritores de ese tiempo — incluyendo a Pezoa y a Ignacio Pérez Kallens —, sufrimos su influencia directa o indirectamente. Sobre todo por su actitud desafiadora de la sociedad. Fué una especie de representante de los artistas, y su misión consistió en dignificarlos, en darlos a conocer como elemento útil en la vida de un país» [68].

Una aportación importante a la observación naturalista se debe a Fernando Santiván (Fernando Santibáñez, n. en 1886), autor de narraciones como *Palpitaciones de Vida* que contiene cuentos como *El vengador* que es un aguafuerte magnífico. Otra de sus narraciones es *La Hechizada* que, cuando Latorre la conoció en lectura que le hizo Santiván en 1915, dice: «Me dió la impresión de que algo que no conocía en Chile se me revelaba por primera vez en vocablos que olían a campo y expresaban virilmente el odio o el amor» [69]. *Charca en la selva* parece iniciar una segunda etapa en la creación de Santiván. Se refiere a la colonización de la frontera. Otros relatos magistrales son *Pascua amarga*, *Ansia* y, sobre todos, por su ternura y angustia humana, *La camará*, con la entereza y lealtad de Lucinda ante el acoso de los camineros en la carretera en construcción. Santiván es de los escritores americanos que más recuerdan a Dostoyewski. También ha recordado a Poe, Hoffmann, Mirbeau, Lawrence y Bret Harte.

Este tipo de narraciones las han seguido más modernamente Víctor Domingo Silva, autor de *Palomilla brava* (1923), *El cachorro*, *El mestizo Alejo y la criollita* (1955). En la primera de ellas, seguimos el real existir del roto Papelucho (Pepe Lucho). Los cuentistas son muy numerosos como Senén Palacios (murió en 1927) que en *Hogar chileno* nos permite conocer la vida en los campos nacionales. Para Salvador Reyes es «cronológicamente, otra de las primeras novelas

de valor que han resistido al tiempo... gira en torno a costumbres aldeanas, y los capítulos cuya acción transcurren en Santiago nos pintan las andanzas y aventuras de campesinos bonachones y cazurros» [70].

Otro narrador chileno es Federico Gana (1868-1926) que se distingue en la pintura de las populares de la ciudad.

Chile llegó a una mezcla de naturalismo y romanticismo que más se puede apreciar en las novelas folletinescas, que también tuvieron su momento. Nada menos que Darío colaboró en una de ellas durante su estancia en Chile [71]. Se tituló *Emelina* y su colaborador fué Eduardo Poirier, gran personalidad en su momento del periodismo chileno. No se puede prescindir del cuento que comienza el naturalismo en el que los chilenos han superado a los europeos en ocasiones, tanto en riqueza de recursos como en desenfado, ya en los temas vulgares de amor como en *Cuentos de alcoba* (1887), de Ángel Custodio Espejo ya en los de guerra, como *Bajo la tienda*, de Daniel Riquelme.

c) Argentina

La llamada generación de 1880 juega en el realismo y naturalismo un importante papel. El Presidente Avellaneda contribuyó al desarrollo dado a las letras. A la circunstancia de Buenos Aires capital se unió el juvenil empeño europeizante y galófilo que veía como atrasado y ridículo cuanto afectase a la pasada colonia. La moda literaria era la de París y lo más avanzado las novelas de Zola. Su defensora española — la condesa de Pardo Bazán — fué conocida en la Argentina. Un escritor encarna el momento no sólo literario sino social: Eugenio Cambaceres (1843-1888). Su primera obra fué *Potpourri. Silbidos de un vago* (1882), realista y miscelánea del ambiente de su época. Le da unidad un tema escabroso burgués (la infidelidad de una esposa y un marido en la ignorancia) y una solución lógica, materialista y alejada del romanticismo y modernismo (el novelista aconseja a la adúltera su deber y el amante se va al extranjero). Se le ha atribuído valor autobiográfico y apareció anónima. Siguió *Sin rumbo* (1884), sobre un hastiado de la vida, que va a su hacienda, atropella a la hija de uno de sus puesteros para, tras la vida turbulenta en Buenos Aires, volver al lado de su hija de dos años y, a la muerte de ésta, suicidarse. Es de un romántico realismo en el que ya se acusan los naturalismos y no faltan escenas de ideal encanto (la esquila, los ranchos...) o descripciones dinámicas (la tormenta). Su obra típica del naturalismo fué *En la sangre* (1884) sobre la ambición del hijo del inmigrante y la perpetuación de su inferioridad de origen. En esta novela abandona el relato autobiográfico a la manera española que había seguido en las anteriores. Está «frustrada por exceso de carga y ausencia de espontaneidad», según Arturo Giménez Pastor [72]. Siguió *Música sentimental*, sobre el argentino en París, que de nuevo llevó el subtítulo de *Silbidos de un vago* (aludía a su falta de ocupación obligatoria, pues vivía de sus rentas). Sus libros, cuyas calidades literarias todo el mundo reconocía, escandalizaron a su época, de la que Cambaceres fué un exponente.

Aunque francés, ha de incluirse en el naturalismo argentino a Paul Groussac (1848-1929), que ejerció magisterio en las letras del Plata y cuya natural admiración por París y la literatura francesa lo hicieron imitador de Zola. En 1884, en el diario *Sud-América* publicó *Fruto vedado*, novela con el tema de unos amores culpables, de los que son víctimas inocentes una joven y un esposo ciego.

A los textos del naturalismo en la Argentina — explicaciones de la nueva novela francesa de Cambaceres [73] e interés por él de Groussac, que tuvo gran prestigio entre los jóvenes del país —, ha de agregarse un extenso prólogo explicativo con que Juan Antonio Argerich (n. 1872) presentó su novela *Ino-*

centes y culpables (1885) en que, bajo el tema de inmigrantes de predilección en las letras argentinas, nos dió una artificiosa familia a lo Zola. En 1889, el naturalismo aportó *Irresponsable*, de MANUEL PODESTÁ (1853-1918), en que el tema de la neurosis nos lleva a las motivaciones predilectas de manicomios, cárceles y hospitales con sus desagradables realidades. Podestá tiene obras como *Alma de niña* y *Daniel*, menos expresivas. Más lo fué *La ley social* (1885), de MARTÍN GARCÍA MEROU (1862-1905) con los consabidos amores adúlteros a la europea.

Uno de los escritores más expresivos del 80 fué MIGUEL CANÉ, hijo (1851-1905), que en *Juvenilia* (1882), nos habla de la época de internado (antes de 1870) de los hombres de su generación en el Colegio Nacional de Buenos Aires. De sencillez gálica trató de apartarse del estilo retórico. Corresponden estos escritores a la década 1880 a 1890, de la que tiene un estudio Arturo Ginénez Pastor [74].

Esta época la cierra una gran novela: *La Bolsa* (1891), de JULIÁN MARTEL (seudónimo de José Miró, n. 1868) que, a pesar de su juventud, supo captar los pecados de la sociedad porteña de 1890, fecha en que se considera acabado definitivamente aquel cuadro de bucolismo colonial o de inquietud guerrera por un mundo de negocios y grandes empresas. Ya la «gran aldea» que nos describió Lucio Vicente López era una gran urbe pletórica de vida económica, pero descentrada y ausente de sentir. Los negocios, enriqueciendo y arruinando. Y por primera vez el peligro judío. Este nuevo mundo deslumbrante lo representó *La Bolsa*, novela clásica argentina [75]. Y a este momento corresponden también EDUARDO WILDE (1844-1913), humorista de ricos matices, que nació en Bolivia, de padres argentinos, autor de una novela autobiográfica, *Aguas abajo*, que ha merecido un estudio de Florencio Escardó [76], y JUAN AGUSTÍN GARCÍA (1862-1923), cronista de la época virreinal y de novelas como *La Chepa Leona;* y FRANCISCO A. SICARDI (1856-1927), con una serie de novelas a las que incorpora lo popular y que publica de 1894 a 1902, como *Un extraño*, *Jenaro* y *Don Manuel de Paloche*. Sicardi — que como el antes citado Podestá, era médico —, añadieron el conocimiento científico a su positivismo.

d) La novela naturalista en los demás países

La novela naturalista en los otros países también tuvo algún cultivo. La preocupación médica aplicada a la literatura encontró también un intérprete en CLAUDIO DE ALAS (Jorge Escobar Uribe, un colombiano que triunfó en Chile), cuyas novelas póstumas han situado su obra en el determinismo. Así, tenemos *La herencia de la sangre* (1919), en que plantea la avariosis hereditaria. Su prologuista Juan José Soiza Reilly, dice que es una novela psicológica, «escrita con pasión de poeta y valentía de médico». En medio de un cuadro de la sociedad argentina, el protagonista — el avariósico Víctor — ve aparecer en el hijo las terribles manchas de la enfermedad. Su desesperación lo lleva al suicidio (el propio autor también se suicidó). Una carta anuncia a la esposa la determinación, y el último capítulo de la obra es sólo una línea: «La carta concluía en un borrón como todas las vidas». El doctor Groot, personaje médico que escribe un libro sobre el tema, es como el discurso desapasionado de esta dolorosa realidad. En 1941, el mismo Soiza y Reilly editó otro libro del malogrado escritor, titulado *El cansancio de Claudio de Alas*. Como en el primero, las apasionantes páginas del naturalismo romántico se abren paso y hacen olvidar deficiencias de la sintaxis. El entusiasmo de Soiza no ha sido compartido por la crítica posterior que cree que lo supervaloró. En el Uruguay, EDUARDO ACEVEDO DÍAZ (1851-1924) — que en el realismo se le ha considerado como creador de la novela nacional hacia 1880 — tiene novelas históricas con predominio naturalista en su técnica que recuerda los procedimientos de moda en Europa, como en *Ismael*,

Nativa y Grito de gloria (1893), en que, a veces, llega a una gran crudeza y son una rica galería de tipos patrios; Carlos M. Ramírez (1848-1898), el de *Los amores de Mcría* y *Los palmares;* Daniel Muñoz, con *Cristina*, de acusada sentimentalidad romántica: Dos grandes novelistas han de citarse aquí también: Carlos Reyles (1870-1939), que más adelante estudiamos: y Mateo Magariños Solsona (1867-1925), considerado el iniciador de la escuela en el Uruguay, con sus novelas *Valmar* y *Las hermanas Flamaris;* pero en *Pasar* (1920), se aleja del naturalismo. Un refutador del naturalismo fué Juan C. Blanco (murió en 1909), en *La novela experimental.*

Bolivia cuenta con novelas realistas y naturalistas dentro de su literatura fuertemente nacional. Nataniel Aguirre (1842-1888) que intentó una serie galdosiana, de la que quedó como ejemplo: *Juan de la Rosa, Memorias del último soldado de la Independencia* (1885), sobre la guerra boliviana de los quince años y el romántico tema de la ilegitimidad obra de una ideología muy apartada del naturalismo y que Menéndez Pelayo elogió. Arturo Oblitas, con *Marina* (1907), cuya protagonista tiene por antagonistas a dos seres depravados y miserables como la madrastra Alda y como Zurbano; Demetrio Canelas (n. 1881), con *Aguas estancadas* (1911), en que ambienta formidablemente un relato naturalista; y Alcides Arguedas (n. 1879), el autor de *Vida criolla* (1911). En el Perú, Clorinda Matto de Turner, ya citada en las narraciones realistas, es figura primordial naturalista.

En el naturalismo centroamericano los guatemaltecos han tenido puesto preeminente. Dos nombres se distinguen. Uno es Ramón A. Salazar que, aunque ha cultivado la literatura imaginativa, como en *Stella* (1896) en que el protagonista — en el ambiente de Guatemala — aparece enamorado de una estrella; nos da novelas naturalistas como *Alma enferma* (1896), con la degeneración de un morfinómano que acaba en muerte; y como *Conflictos* (1898), cuya acción se sitúa en 1873. En tres partes (el idilio, el drama y la tragedia) trata la educación de las jóvenes, de la oposición entre las ideas conservadoras y las progresivas llevadas a las últimas consecuencias (incompatibilidad matrimonial, muerte del hijo) con la muerte del padre en campos yermos que él había soñado levantar a la fecundidad, y con la reclusión de la madre en un convento. Es una novela naturalista pero — a través de la pareja protagonista — se plantean problemas sociales y políticos de Guatemala. El otro escritor naturalista es Enrique Martínez Sobral, que inició su naturalismo en *Prosas* (1899), cuyas *impresiones literarias* son un estudio de esta escuela. Esta manera él la intensifica en la serie *Páginas de la vida*, en que sigue temas zolescos. Así, *Los de Peralta* escrita en 1899), sobre un matrimonio descarriado que busca cada cual su entretenimiento y da lugar a la descripción de cuatro seres inmorales; *Humo* (1900), sobre un hombre que cambia al enriquecerse, abandona a la mujer que ama para luego retornar desilusionado; *Su matrimonio* (1900), de argumento escabroso, poco atractivo; *Alcohol* (1901), con la degradación en distintos sujetos por este vicio, tema predilecto del naturalismo; e *Inútil combate* (última novela, acabada en 1902), sobre una soltería que acaba en incesto. A veces, Martínez Sobral nos detalla los lugares de inmoralidad, como en *Humo*, que Pío Riépele clasificó como «obra nacional y útil» [77].

En Costa Rica, Jenaro Cardona, ya citado, es un ejemplo con *La esfinge del sendero* (Buenos Aires, 1916).

Como puede apreciarse al observar las fechas de la novela naturalista, esta clase de libros se desarrollan dentro de una amplísima base cronológica.

X. Un clásico del castellano en América. Montalvo

Una de las grandes figuras de la prosa en el mundo hispánico es el ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1889). Su deficiente presencia física (incluso picado de viruela) que él confesaba muy donosamente, fué compensada ampliamente por sus virtudes cívicas y patriotismo y por su brillante talento para la literatura. Se formó, de muchacho, en medio de una naturaleza exuberante y, aunque hizo algunos estudios en la Universidad de Quito, se había autopreparado (dominaba griego, latín, inglés, francés e italiano). Su matrimonio fué un fracaso. Como liberal se opuso a la dictadura del Presidente García Moreno (*Las Catilinarias*. Panamá, 1880) y más tarde mantiene, a la manera inglesa, una revista unipersonal (*El Espectador*, 1886-1888). Viajó por el extranjero y murió en París, aunque se quejaba de Francia, de la que estaba dolido. En América se le llamó *el Cervantes del Sur*.

En 1872 escribió *Los Siete Tratados*, que recuerdan y él mismo emparenta con Montaigne. En ellos están sus ideas políticas y sociales y también algún tipo de raza, como el don Juan Flor, que es una especie de don Juan criollo, que aparece en *Geometría moral*. Pero Montalvo tiene ganado su puesto en un estudio sobre la novela por su obra *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, que escribió en su patria, en la ciudad fronteriza de Ipiales. Póstuma y, como reza en su título, un *Ensayo de imitación de un libro inimitable* (Barcelona, Montaner y Simón, 1898). Puso como prólogo *El Buscapié*, uno de los siete tratados. Está formado por cien páginas y una docena de capítulos en los que Montalvo luce su erudición, en ocasiones lleno de orgullo, siempre en una prosa tersa y cuidada, que nos lo muestra como el más puro de los estilistas de América, el más clásico y de más vasta cultura y exquisita sensibilidad, sin faltarle humor ni pasión. Su humorismo recuerda al de Quevedo. Su intento, él nos lo explica:

> *¿Quién ha de temer dar al mundo los propios motivos de reprobación que ese fraile desventurado? Lo que sí nos infunde temor es el convencimiento de que aproximarse a modelo como Cervantes no le será dable sino a otro hijo de la naturaleza a quien esta buena madre concibu del dios de la alegría en una noche de enajenamiento celestial. Tómese nuestra obrita por lo que es un ensayo, bien así en la substancia como en la forma, bien así el estilo como el lenguaje. ¡El lenguaje! Nadie ha podido imitar el de Cervantes ni en España, y no es bueno que un americano se ponga a contrahacerlo.*

Cualesquiera que sean las conclusiones derivadas del análisis literario y lingüístico de estos capítulos de imitación cervantina, habrá que reconocer el extraordinario talento del imitador, su conocimiento y amor del Quijote, su imaginación vívida y el magnífico estilo que lo muestra el clásico de América en la lengua del Siglo de Oro. Sólo el argentino Larreta se le ha igualado. Ciñéndose en ocasiones a frases del Quijote narra aventuras y andanzas del caballero y su escudero en sesenta capítulos, con algunas notables como la de los tres penitentes, la del globo encantado o aquella otra en que ganó el cuerno, también encantado, de Astolfo. Alguna vez desciende su imaginación como aquella en que los monacillos, maltratados por Don Quijote en la procesión, le depararon una figura pavorosa, que el caballero creyó un poderoso enemigo y era de palo. No faltan razonamientos, bien sazonados, de Don Quijote y Sancho, que muestran lo muy empapado que estaba del libro genial, sin faltarle su peculiar gracia. Sancho habla arrefranado, con enjundia popular, como en el gran libro de Cervantes:

> *— Cuando me den el consejo, denme también el vencejo; vuesa merced no hace sino ponerme entre la cruz y el agua bendita, y allá dé yo de hocicos con el diablo. Sancho, esos yangüeses; Sancho, esos gigantes; Sancho, esos leones. Se van los amores, señor, y quedan los dolores. Los humos de esta victoria subirán al cielo; las costillas sumidas en mi cuerpo han de quedar. El que en pie se halla, mire no se caiga.*

Don Quijote abandona su lenguaje caballeresco y replica a tono con Sancho:

— Al diablo sea ofrecida la utilidad que saco de tu ayuda, maldito Sancho — respondió don Quijote —, si algo haces de bueno, al punto lo echas a perder con ese desbarrar sin término, ese desfigurar las cosas más palmarias. Ven acá, apóstata, ¿qué gigantes mataste? ¿Qué leones domaste? ¿A qué yangüeses vencistes? ¿Dónde están los trofeos de tus victorias; dónde las coronas que has ganado con tus proezas? ¿Conque tú probaste a los leones, y yo te mandé provocarlos? ¿Tú embestiste a los yangüeses y los apaleaste a tu sabor? ¿Tú atropellaste y desbarataste los ejércitos de Alifanfarón de Trapobana? ¡Susténtamelo en las barbas, insigne pícaro; róbame mis hazañas...!

Se ha dicho que Montalvo fué más admirado que leído. Así es. La pureza de su castellano y su rica prosa exige un paladar no muy frecuente. La crítica hispanoamericana se ha ocupado frecuentemente de este libro extraordinario. Uno de los últimos publicados es el de su compatriota VÍCTOR HUGO ESCALA [78].

Escribió Montalvo otra novela que tituló *El cura de Santa Engracia.*

Entre los discípulos de Montalvo hubo algún novelista excelente del realismo, como ROBERTO ANDRADE (1852-1939), el autor de una buena novela: *Pacho Villamar*, y de una biografía de Eloy Alfaro.

El Quijote ha tenido otras imitaciones en América. El colombiano JULIÁN MOTTA SALAS escribió *Alonso de Quijano el Bueno*, que se ha considerado, incluso, más fiel imitación del estilo cervantino que la de Montalvo. Motta ha insistido en su cervantismo en otras obras. En la última dice así «A mi anterior *Alonso Quijano el bueno* o *Don Quijote en Villaseñor*... se suma este libro de comentarios quijotescos que, si no se escribió en Castilla al vagar del ocio blando de las cancillerías, se fué escribiendo, como pasaban las horas al amor de la pobre lumbre de mi hogar y de estas comarcas abrasadas por donde pasó la marcial grandeza de mi legítimo tatarabuelo, el conquistador don Sebastián de Belalcázar. Con él pasa ahora, caballero en Rocinante, el inmortal don Quijote, fijos los ojos en los vastos horizontes del solar americano, cantando gloriosas canciones y diciéndoles a los jóvenes la buena voluntad de los destinos de América» [79].

Inimitable el Quijote; pero inspirador de bellas páginas siempre. Don Juan Valera consideraba todas las imitaciones «deplorables», incluso la de Montalvo, del que hace un encendido elogio [80].

Montalvo, Motta, etc., dejaron el mérito de su talento y el prestigio a que su conocimiento del Príncipe de los Ingenios Castellanos les da derecho. Pero Montalvo prevalece. Ya dice Augusto Arias:

Ha de recomendarse Montalvo a las generaciones, por la altivez de su carácter y la prédica democrática sin contradicción ni desánimo, así como por su continua siembra de moralismo, la misma que al cabo de los tiempos, reivindica a ese combatiente por la verdad. Se le ha de mostrar también en todo tiempo, como uno de los escritores universales de más cuidada forma, de conocimientos de los valores del idioma [81].

Los biógrafos de Montalvo han interpretado su figura con arte y sentido. Así, *Pluma de acero*, de GUSTAVO VAZCONES HURTADO; y las otras biografías, como la de Oscar Efrén Reyes; sin olvidar agudos ensayos como el de Gonzalo Zaldumbide [82].

XI. La novela modernista

Esta clasificación es por varias razones inevitable. En la prosa castellana la aparición de *Azul* (1888), de RUBÉN DARÍO (Félix Rubén García Sarmiento, 1867-1916), es un acontecimiento fundamental. El libro, que apareció en Valparaíso (Chile) con prólogo de Eduardo de la Barra, sorprendió a los maestros de la literatura española, como lo demuestra aquella carta de don Juan Valera que hoy le sirve de prólogo [83]. El fino escritor elogió aquella prosa que se producía

tan distinta (en la distancia y en el estilo) y tan fuera de los caminos que seguía la de la época que tendía, aún en los más elegantes estilistas, hacia el retoricismo. Darío le dió agilidad y gracia, la inclinó hacia lo poético. Rodó dijo que Rubén, en *Azul*, tenía «la *gracia del encaje*»; y a la muerte del nicaragüense, Rafael Heliodoro Valle (escritor hondureño, nacido en 1891, y magnífico biógrafo de Iturbide), dijo que Darío escribía «prosas como las de los santos» [84]. Si los cuentos de *Azul* no resultaban muy originales — las tesis doctorales francesas han señalado profusamente sus fuentes —, las formas de elocución eran bellísimas y magníficas. Todavía no se ha insistido bastante en lo que esta prosa significó. De ella nos volvemos a acordar cuando el poeta español Juan Ramón Jiménez nos dió la suprema gracia de su *Platero y Yo* (1914). El libro de Darío representó el modernismo que nosotros estudiamos en la poesía y en el teatro, pero que lo iniciaron estas prosas poéticas en la novela y el cuento. Como un antecedente de fina prosa podrían citarse las leyendas del sevillano Gustavo Adolfo Bécquer, pero en el pulido y delicado poeta andaluz no hubo la superación de estilo y vocabulario que en Rubén. En cambio, entre Darío y Jiménez están las prosas modernistas de las *Sonatas* de Valle Inclán. Los motivos modernistas — cisnes, princesas, lagos, faunos, ninfas, etc. —, tenían que darse también en la prosa, principalmente en la de los poetas que habían seguido la famosa tendencia. Modernistas son las narraciones de *Azul* que escribió Darío cuando era un insignificante muchachito de veinte años lleno de ambiciones literarias. Además tiene una novela autobiográfica inacabada, cuyo título acusa todo el signo modernista de su producción: *El oro de Mallorca* [85], fruto de los meses que Darío estuvo recluído en la Cartuja de Valldemosa, en la que llegó a hacer reproducir su figura en hábito de fraile.

Aunque Rubén Darío prefirió el verso a la prosa, las tiene excelentes. No sólo los bellos cuentos parisinos de *Azul* y la citada novela, sino que investigaciones — como la del doctor Diego Manuel Sequeira — en la prensa centroamericana parecen indicar que, antes de su llegada a Valparaíso en 1886, hubiese escrito algunos en prosa [86]. En la novela modernista predominó el gran novelista Eduardo Barrios.

XII. Las novelas de Larreta

Los modernistas hicieron aportaciones a la novela que por su fama de poetas quedaron oscurecidas. Del gran poeta colombiano José A. Silva (1865-1896) sabemos que escribió una titulada *De sobremesa*. La novela *Pax* de Lorenzo Marroquín, novela y autor que más adelante tratamos, corresponde al ciclo modernista por sus citas aunque sea una parodia del Modernismo.

Emilio Cuervo Marques (1873-1937) que se distingue en cierto preciosismo en los argumentos bogotanos de observación y en *Phinées*, tragedia de los tiempos de Cristo (Bogotá, 1909) y narraciones breves como *Lili*.

En Venezuela, Rufino Blanco Fombona (1874-1944), además de cuentos y de *El conquistador español del siglo XVI*, publica, de 1907 a 1934, novelas como *El hombre de hierro*, *El hombre de oro*, *La mitra en la mano* [87] *La bella y la fiera*, *El secreto de la felicidad* y *La novela de dos años* (1929), que tiene mucho de diario íntimo. Para Picón Salas, sus novelas «constituyen una crónica viviente de enorme interés histórico, de la vida y la pasión venezolana de los últimos cuarenta años». Pedro César Dominici (1872-1954), el autor de *Cóndor*, de *Dyonisos* (novela erótica), *El triunfo del ideal* (sobre un neurótico) y *La tristeza voluptuosa*. Había vivido en Francia y tiene influencias de Pierre Louys. Últimamente Dominici escribió ensayos biográficos como *Tronos vacantes*. Pedro Emilio

Coll (1872-1947), en *El castillo de Elsinore* (1896) nos dejó una típica muestra modernista; etc.

Entre los rioplatenses tenemos al gran poeta Leopoldo Lugones (1874-1938), con su novela *El ángel de la sombra* (1926) y con una narración como *La guerra gaucha* (1905), que es cita fundamental en la prosa de su país; y, según nos explica su autor: «No es una historia aunque sean históricos sus conceptos y su fondo. Los episodios que la forman, intentan dar una idea, lo más clara posible, de la lucha sostenida por montoneras y republiquetas contra los ejércitos españoles que operaron en el Alto Perú y en Salta desde 1814 a 1818» [88]. Ángel Estrada (1870-1923), con sus novelas que recuerdan a D'Annunzio y que publica de 1910 a 1920, como *Redención* y *El triunfo de las rosas*, fantasías modernistas, en las que resalta su ansia de decir mejor; etc. Del Uruguay, Julio Herrera Reissig (1875-1911), el más genial e innovador poeta del modernismo, nos dió prosas de elegancia en *Ópalos:* Álvaro Armando Vasseur (n. 1878), en *Gloria: aventuras peregrinas* (1919); Carlos Princivalle, algo tan representativo como *La muerte de los trovadores*, etc. Dentro de la novela modernista rioplatense también cabrían ciertos escritores del realismo y del naturalismo de 1880, cuyas novelas, por la elegancia de sus temas exóticos, cuidado estilo e ideología, pueden incluirse en esta clasificación, como *Valmar*, del ya citado Magariños Solsona, o *Libia*, de Nicolás Granada.

En el Ecuador, Miguel Ángel Corral (1853-1921) con obras como *Voluptuosidad* y *Las cosechas* (escrita en 1914 y editada ahora).

Chile, que en el modernismo tuvo la importancia que le dió el haber sido el país en que se formó Rubén Darío y donde se publicó el libro inicial de la escuela — *Azul*, 1888 —, tiene ejemplos como Eduardo de la Barra (1839-1900), cita inevitable, aunque sólo sea por haber sido el prologuista de la primera edición de *Azul*, y como Augusto D'Halmar cuyas obras conservan todos los tonos modernistas, como *La lámpara en el molino*, su gran obra *Pasión y muerte del cura Deusto* (1914), en que muestra su penetración en los tipos foráneos al enfrentar lo vasco y lo sevillano, y *La Mancha de Don Quijote*, libro de devoto viajero hispanófilo. Páginas bellísimas de D'Halmar son algunas evocadoras como *La imagen en el espejo*, con recuerdos íntimos e inéditos sobre Pierre Loti, escritos en el XIV aniversario de su muerte [89]. Premio Nacional de Literatura 1942.

Entre los modernistas del Perú, Manuel González Prada (1844-1918), Clemente Palma (n. 1872) y Enrique A. Carrillo (1876-1936), que reciben variadas influencias en sus obras de luminosidad, llegando al postmodernismo, como Palma con *X. Y. Z.* (1935); entre los de Bolivia, Ricardo Jaimes Freire (1872-1933), con sus estampas *Tucumán en el siglo XVI*, y Francisco Iraizos, uno de sus mejores críticos. En el modernismo del Perú ha de tenerse en cuenta a Evangelina (Zoila Aurora Cáceres, nacida en 1877), hija del mariscal Cáceres y esposa, desde 1906, de Gómez Carrillo, matrimonio que fué anulado. Sus libros fueron: *Oasis de arte*, prólogo de Rubén Darío y *Palabras amables* de Unamuno; *Mujeres de ayer y de hoy*, dedicado a Emilia Pardo Bazán y con «portada ingeniosa» de Luis Bonafoux; *Adorando al sol*, con páginas preliminares de Gómez Carrillo y las autobiográficas que se refieren a éste *(Mi vida con E.G.C.* y *Mis bodas con G. C.)* y que Concha Espina ha llamado «poéticos libros de bodas en plena soltería» [90].

De los escritores centroamericanos han de citarse al nicaragüense Santiago Argüello (1872-1940) y a los panameños Guillermo Andreve (1879-1946), con su novela espiritista *En la punta del velo*, a Darío Herrera (1877-1914), con la titulada *Bajo la lluvia*, y al poeta nacional de Panamá Ricardo Miró (1883-1940), con *Flor de María*, con la que demostró sus capacidades para la novela.

Entre los novelistas del modernismo ha de figurar Enrique Gómez Carrillo

(1873-1927), nacido en Guatemala, de padre español y madre francesa. Por haber vivido frecuentemente en Europa, donde editó sus libros y dirigió importantes revistas de su época, tiene un valor universal y latino y hace a su obra forastera para los hispanoamericanos. Su valor personal — que hizo su prosa llena de ironía y hasta despectiva en ocasiones —, fué en detrimento de sus libros, que han sido acusados de intrascendentes y frívolos. Como buen modernista, amó lo exótico y una instintiva elegancia dió una gran atracción a sus novelas. Un ejemplo de ellas es *El Evangelio del Amor*, sobre el príncipe tracio Teófilo Constantino Niforos, sobre su vida de crápula a principios del siglo XIV, su retirada de anacoreta a la Tebaida, su matrimonio por mandato divino con una princesa fea que siente por él tal amor que se transfigura en bella. Se han señalado en esta novela las influencias de Eça de Queiroz y, sobre todo, de Anatole France. Pero Gómez Carrillo tuvo, sobre todo, un extraordinario valor como cronista [91].

No dejaría de tener densidad una obra que abordase la prosa modernista española de América. Bastaría recordar importantes tertulias y revistas que constituyeron los núcleos más vivos de literatura y arte. Un ejemplo podría ser *La gruta simbólica*, célebre tertulia colombiana a la que pertenecieron Guillermo Valencia, figura cimera poética y humanística, Alfredo Gómez Jaime, que fundó en Madrid, con Amado Nervo y Villaespesa, *La Revista Latina;* el periodista Clímaco Soto Borda y los escritores Javier Villafañe, Julio Flórez y Antonio Quijano Torres, entre otros. En las revistas podríamos llegar a centrar los relatos representativos. Así, en el mismo Colombia, Max Grillo funda la *Revista Gris*, que sería el órgano del modernismo colombiano en 1892. Y como ésta podrían recordar muchas otras, como la «Nueva Revista» de Buenos Aires, sostenida por los nombres de Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Jaimes Freire; «Nosotros» y «El Mercurio de América», también de Buenos Aires; «Revista Azul» o «Revista Moderna», de México; «Amauta», de Lima: «El Cojo Ilustrado» (quincenario de 1892) y «Cosmópolis» (revista de 1894), de Caracas; «Letras», que dirigió Isaac J. Barrera, y «El Telégrafo Literario», de Ecuador; «El Heraldo del Istmo» y «Nuevos Ritos», de Panamá, etc. Sin olvidar algunos diarios, como «El Mercurio», de Valparaíso, «La Época», de Santiago de Chile; «La Nación», de Buenos Aires; el efímero de «El Cosmos», de Panamá, etc.

XII Las novelas de Larreta

Dos grandes ejemplos han sido considerados como expresión brillante del modernismo en la novela: *La gloria de Don Ramiro*, del argentino Larreta, y *El embrujo de Sevilla*, del uruguayo Reyles. Por ello nos vamos a detener en ambos autores. Enrique Larreta (Enrique Rodríguez Larreta, n. 1875) es uno de los más grandes novelistas de América y el clásico de la Argentina. En su producción destaca su vocación por lo histórico y su laborioso estilo. Libros de historia son *Roma*, con las catacumbas de los primeros cristianos, y *Santa María del Buen Aire*, teatro, sobre la tragedia de don Pedro de Mendoza. Ellos ponen de manifiesto su amor al estudio de lo pretérito, cierta adoración por lo tradicional y un ansia de interpretar lo foráneo.

Larreta tiene una obra nacional argentina: *Zogoibi* (1926), «*el dolor de la tierra*», la tragedia de los campos argentinos modernos, de las pasiones y de los ensueños de sus pobladores, extraños en un poblacho de la provincia de Buenos Aires. Según Julio A. Leguizamón, es «la visión estilizada, siempre discutible, de la llanura pampeana» [92], y, según los editores del libro en la Colección Austral [93] «la visión más real e insuperable de la moderna pampa argentina». Don Alvaro, un cura andaluz, da el nombre de Zogoibi (desventuradillo) al protagonista Fe-

derico de Ahumada, porque le recuerda a Boabdil. La incredulidad de Ahumada hace que las tías de su novia Lucía lo separen de ella. Lo tienen por hereje. Federico tiene amores con Zita, una extranjera de patria desconocida, esposa de un hombre de negocios. Lucia consigue poner fin al amorío; pero como él vuelve a verse con ella, cuando salen de la tapera donde se han entrevistado, se tropiezan con una figura envuelta en un poncho negro. Ahumada, que cree es un mozo que la odia — por suponer que fué el que lo denunció y por el que sufrió una injusta condena —, temeroso de ser agredido, le hundió su cuchillo. Pero la figura del poncho era Lucía. Es un error que recuerda el que se da en *La conjuración de Fiesco*, de Schiller. Ahumada, con el mismo cuchillo que clava en tierra, arrojándose sobre él, se quita la vida. Es un final feroz y romántico. La fatalidad ha perseguido despiadada al enamorado Ahumada. Esta tragedia grandiosa se da en el escenario de la Pampa, «lírica abstracta, su desmesurada fantasía, su embriaguez de infinito. ¡Qué tierra para la contemplación!» He aquí el final del libro, lleno de emoción:

> *Y herido, azotado por las uñaradas y los aletazos de la demencia, empujado por el negro turbión infernal, sin más idea, sin más voluntad que la de morir, en seguida, allí mismo quitó el cuchillo de donde estaba enclavado, y apoyando el cabo en el suelo, hundióselo a su vez a sí mismo, a la altura del corazón, dejándose caer de golpe sobre la hoja de punta, con todo su peso.*
>
> *Desde ahora, y aunque pasen muchísimos años, al cruzar la pampa nocturna, más de un caminante sentirá que su espíritu no es solo en la sombra, y creerá escuchar por momentos un rumor de otra vida parecido al sollozo del trebol húmedo, cuando lo rasga la espuela.*

Los problemas que entraña *Zogoibi* han intrigado especialmente desde el punto de vista del autor. Así, José de España apuntó interesantes interpretaciones [94] y años más tarde siguieron extensos artículos de prensa, como el de Julio Velasco Suárez [95] y Jesús García de Diego, que advirtió que *Zogoibi* era «a la vez lamento y protesta» [96].

Su autor también nos ha hablado de ella modernamente, como «histórica expresión de nuestra Pampa, en la agonía de su vida tradicional».

> *Materia esta última harto conocida, sin duda, por mis contemporáneos, pero que en tiempos no muy lejanos ha de significar, quizá, un mensaje del pasado, una enseñanza, es decir, un libro útil* [97]

Del trágico final de *Zogoibi*, tan de ópera romántica, anduvo dudando el propio autor, tan laborioso en el estudio de sus obras. Una versión francesa lo cambia, por pudor literario de Larreta, pero éste mismo comprendía que la obra tenía que ser así y que era desnaturalizar su robusto sabor argentino buscarle otro más suave y menos violento, en consonancia con el público francés de los salones. El autor nos ha explicado esta condescendencia en rectificar la propia fortaleza personal del relato:

> *Al aparecer por primera vez en París, editada por el «Mercure de France», la traducción de mi novela* Zogoibi, *el desenlace era el mismo; pero, poco después, cuando* La Nouvelle Revue Française *quiso incluirla en su elegante colección, yo creí conveniente adaptar el final al gusto de los salones proustianos. Hallé, por fin, una solución suave, delicada, de toques fugaces y angustia suspendida. No estaba mal, pero no ofrecía, por cierto, relación alguna con la sangrienta expresión que ha tenido siempre para mí el paisaje de Pampa ni con la idea total de la obra. Casi pudiera decirse que lo desbarataba por completo. Hoy día, me arrepiento de aquella condescendencia literaria, que sólo sería excusable, por razones de orden muy diferente, en una adaptación cinematográfica* [98].

La figura más atractiva en Zogoibi es indudablemente Lucía, a la que el lector tiene que adivinarla, que sentirla; actúa en determinadas ocasiones, pero es por ella que todos los otros actores «vivirán la tragedia», según nos dice el profesor Arturo Berenguer Carísomo [99], que ha hecho una exégesis nacional y erudita del texto, así como un minucioso estudio del estilo y de las sensaciones.

Otras obras de importancia tiene, como la novela corta primigenia *Artemisa*

(1896), narración con el tema de la Grecia de los sofistas (la terrible diosa interrumpe el idilio del atleta Dryas y la hetaira Myrcia), que Paul Groussac le publicó en la revista «La Biblioteca», que luego dirigió Larreta. Otro relato breve es *De camino*. Pero ninguno ha superado *La gloria de Don Ramiro*, verdadera obra clásica de creación y en la que, aunque predomina el ambiente español, visto a través del romanticismo francés, podemos considerarla una novela gloriosamente hispanoamericana, ya que termina en el ambiente colonial peruano. Con ella — nos asegura Berenguer Carísomo — «Larreta había derrotado la época del escritor periodista, improvisador, afrancesado» y «se acallaban los últimos ecos de la algarada hispanófoba». El libro fué comenzado en diciembre de 1903. Se imprimió cinco años después. Es una novela muy trabajada y corregida. Larreta — como habían hecho los modernistas —, buscó expresarse lo mejor posible. Nos da «una vida en tiempos del rey Felipe II». Captó los tipos hispánicos y el ambiente en una novela histórica de geografía española (tierras de Ávila, Cebreros, Córdoba y Cádiz) y un epílogo americano (Lima). Es una pintura acabada de época y también del estilo clásico castellano. El sentido y carácter del momento nos lo puede dar alguna frase. Por ejemplo, la que dice Domingo de Aguirre, espadero toledano: «En mi tiempo batíamos cada espada como si nos estuviesen mirando el mundo entero y Dios mesmo».

Ramiro, el protagonista, es un tipo muy complejo. Es hijo de un morisco y de orgulloso abuelo castellano por parte de madre. Duda entre ser anacoreta o golfín; pero es siempre religioso y ansía la gloria. Pero, aunque les juró a los moriscos que le habían salvado la vida no delatar a sus mujeres, que tanto le querían a él, las delató. Todas lo prefieren como a un don Juan irresistible. Doña Beatriz, hija de don Alonso Blázquez, acepta de él el agua bendita y deja en desaire al regidor del rey. Siendo casi un niño, había ido ante ella con la cabeza de un perro rabioso, al que había decapitado. Mas la desgracia le llegó. Se supo que era hijo de un morisco y se le prohibió ver a doña Beatriz; se arruinó y, para vivir, tuvo que dar toda su hacienda al genovés; mató en duelo y conoció, por nota celestinesca, cómo un caballero sería recibido en la torre por doña Beatriz. Con negro antifaz lo suplanta, para después ahogarla con el rosario de quince misterios. Huye al Perú y, después de romántica y airada vida — capitán de bandoleros y sustituto de un indio en una mina —, se enamora de una niña bellísima e impulsado por su natural violencia, salta tapias en su busca..., pero la doncella le habló palabras divinas. Al final, su cadáver está en una iglesia de Lima, velado sólo por un lego; pero «Santa Rosa arrodillóse piadosamente y murmuró una plegaria por el alma de aquel muerto, y ésta fué la gloria de Don Ramiro».

Los demás tipos del libro desempeñan un papel de símbolos. El padre de Ramiro, echándole en cara su delación de los judíos cuando le encuentra en una ermita de Córdoba; el toledano de Fuensalida de quien fué gentilhombre; el mago zamorano Alonso de Velasco, que se hacía invisible; el canónigo don Antonio de Mendoza y sus contertulios de los domingos, como su compañero Zapata y el capitán Palominos, con sus cuentos de andanzas por Lisboa. Las descripciones de Larreta son formidables y tienen cierto sabor hermano, así como los tipos con el carácter de los personajes de la novela de Valle Inclán. Animado revivir de la antigua vida española: un auto de fe, la procesión, los frailes, los prelados, los verdugos, el mismo populacho, y, sobre todo, los sentenciados que parecen arrancados a la galería de monstruos del realismo hispano y descendientes de los de Quevedo. Los que habían abjurado sus errores (sin gorra, sin cinto, sin caperuza y, en la mano, una vela amarilla sin encender), los relajados que no abjuraban e iban a morir con «la amarilla coroza, cubierta de terribles pinturas de llamas y demonios».

Aquel cerero de Orgaz, aquella monja renegada, aquel morisco de pláticas

obscenas, aquella anciana Gulinar que abjuró y aquella Aixa — amorío de Ramiro — que se negó a hacerlo y fué quemada... Desde las primeras páginas encontramos el estilo jugoso de Larreta. Aquella descripción de Aldonza:

> *Era una hembra casi hermosa. Su piel tierna como las natas, su labio rojo como un pimiento de Candeleda; pero tanto su cabello bravío como su bozo de mancebo, denotaban un natural hombruno y procaz. Manejaba al marido como a un esclavo, descargando sobre él el exceso de vigor que renovaba en su sangre el aire purísimo de las torres. Ramiro la observaba de soslayo. Ella gustaba sobremanera del niño...*

Con los muñecos de carne y hueso de la mencionada procesión hacen juego aquellos con las efigies de los que — por haber muerto o estar huídos — eran condenados en imagen. ¡Qué admirable combinación de marionetas!

El libro recuerda a Valle Inclán; tiene algo de Walter Scott (la propia figura del rey Felipe en una entrevista), de Chateaubriand (aquella gruta donde encuentra el cadáver de un ermitaño, lo entierra y se queda allí). Berenguer Carísomo le ha señalado parentescos bien concretos con Flaubert y con Anatole France.

Su estilo modernista fué estudiado por el fallecido profesor Amado Alonso, genial estilista moderno [100]. Y la bibliografía sobre el libro comienza a ser abundante. También ha tenido una crítica minuciosa e implacable, como la que le hizo Martín Aldao (seudónimo de Luis Villa Chaves) [101], pero la ha resistido en demostración de su excelencia.

La explicación del autor — como en el caso de *Zogoibi* —, ha tratado de resaltar su utilidad, el suelo firme y auténtico que pisaba en esta obra de imaginación y que podría recordar los formalismos de un historiador:

> *Al ponerme a escribir* La gloria de don Ramiro, *contaba yo con un gran acopio de autobiografías, algunas de las cuales eran entonces casi ignoradas, de crónicas locales, de cartas particulares, publicadas o inéditas, de ejecutorias, de probanzas de limpieza de sangre y hasta de papelotes notariales, hallados algunos en los cajoncillos secretos de los contadores o vargueños que me vendían los anticuarios todo ello agregado al tesoro de las novelas picarescas, desde las más famosas hasta las más desconocidas y ramplonas que también solían contener estas últimas su algo de bueno según la observación de Cervantes sobre toda clase de libros* [102].

No puede dejar de citarse un libro autobiográfico de Larreta titulado *Tiempos iluminados*, en los que evoca los felices de principios de nuestro siglo y sus propias actividades diplomáticas en Europa. Podemos comprender cómo Ávila influyó sobre él y cómo le sirvió de «libro de horas» el de Carramolino sobre la vieja ciudad española. En estas memorias sabemos de los escritores que trató en París, como Kipling, la condesa de Noailles, Remy de Gourmont — traductor de Larreta —, Rostand, D'Annunzio, Barrés, etc.

Completa este libro, el último que ha publicado su autor, *La Naranja* (Madrid, 1948), que es autobiográfico también y en el que el gran artista se nos muestra como pensador. Gregorio Marañón, que lo ha prologado, ha dicho de él: «La soledad ha madurado las tres raíces de su alma: la argentina, la española y la francesa». Las dos primeras quedaban bien claras por ascendencia y por los escenarios y temas favoritos de su imaginación. La última — tan poco disimulada por Larreta — obedecía a la formación de los hombres de su época y a veinte años de vida en Francia, que necesariamente tenían que imprimir carácter en él y en su obra.

De su magnífico estilo nos habla él mismo en este libro de madurez:

> *...Pienso que si, en vez del estudio del Derecho, yo hubiera enderezado por otro ramal, por el estilo de nuestra literatura, por ejemplo, mi expresión se hubiera alejado, cada vez más, de lo que yo necesitaba para mi producción literaria. En cambio, el laconismo de los códigos civil, penal, comercial, ha debido favorecer grandemente ese constante empeño de concentración que ha sido siempre mi norma en materia de estilo y que vino a acentuar, más tarde, la economía necesaria de los telegramas diplomáticos. Nadie puede saber nunca cuándo aprovecha su tiempo y cuándo lo desperdicia.*

XIII. Las novelas de Reyles

La otra gran figura del modernismo en la novela es Carlos Reyles (1868-1938). Nació y murió en Montevideo. Antes de los veinte años ya había publicado una novela. Su estilo es fruto de estudio y conocimiento de los ambientes. Es magnífico. Su caso de vocación literaria llama más la atención por tratarse de un rico hacendado que entró en posesión de su riqueza en plena juventud. Al referirnos al naturalismo uruguayo, ya dimos su nombre. En el prólogo de *Primitivo* había explicado que se proponía escribir una serie de narraciones de un arte «que no permanezca indiferente a los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad fin de siglo». Su arte de superación hizo que Rodó dijese de este libro que era «la novela de nuestra habla». Y, sin embargo, Montero Bustamante señalaba los autores extranjeros que le recordaba, como Stendhal, Bourget y Barrés [103]. Y Leguizamón [104] a los españoles Pereda y Galdós, aunque reconociéndole «más penetrante análisis psicológico» en alguna de sus obras. Claro que este naturalismo se refería a *Beba* (1894) — novela de tesis sobre las deplorables consecuencias que en los hijos tiene la consanguinidad de los padres, y a *La Raza de Caín* (novela de 1900), cuya tesis va más allá del determinismo en sus tipos de monstruos morales. Como un remoto precedente es el *Caín* obra teatral de Byron; como un consiguiente, la novela de Unamuno *Abel Sánchez*. Aun admite relación con la filosofía germana de Schopenhauer y Nietzsche. El protagonista — Jacinto Cacio — es un fracasado con complejo de inferioridad (se avergüenza de sus honrados padres porque son bolicheros, resulta poco agradable, y Arturo, el hijo de su patrón, le humilla y amarga su infancia, etc.). Laura, prima de Arturo, de quien está enamorada, finge interés por Jacinto, para darle celos. Cuando éste se percata del engaño, la envenena. Su desventura lo llevó a la vileza y al crimen, porque, como dice:

> *Yo nunca he escuchado latir el corazón de otro al unísono del mío; yo ignoro lo que es una amante; yo ignoro lo que es la amistad; yo ignoro lo que es la simpatía...*

Aun hay otro Caín en el libro, que es Julio Guzmán. Más refinado, más culto, que, exacerbada su sentimentalidad de intelectual, acuerda quitarse la vida con su amante. Pero, después de darle muerte a ella, le falta valor para cumplir su suicidio. Es un libro de época, lleno de hirientes aristas y de agrio sabor. No trabaja Reyles sobre seres humanos, sino sobre casos clínicos.

Reyles realizó también la novela de la tierra. Con título entrañable y naturalista, *El Terruño* tiene todo el atractivo de lo criollo. El autor ya era un escritor hecho y curtido en las lides literarias. Los temas de complicada violencia van ahora hacia la verdad, la más poética de las ficciones. Maneja pasiones enloquecidas; pero, dentro de la vida, con hombres buenos y malos. El genio del campo lo personifica en Mamagela, la gran figura femenina del libro, una especie de «Sancho Panza con faldas», según dijo Rodó. Ella representa el orden y el trabajo. Primitivo es el «gaucho bueno»; sólo busca fortuna de campesino (majada y campo propio) y lucha contra la adversidad (los rigores del tiempo diezman la majada) con tenacidad y sacrificio, hasta volver a rehacerla. Su contraprotagonista es su hermano Jaime, «el gaucho malo», el parásito que llega a quitarle la mujer al bueno. Acaba el libro en fraticidio, al amparo de la guerra civil. Dos tipos criollos geniales dan más fuerte impresión al relato: Pantaleón, el montonero y bandido; y Tocles, el intelectual degenerado, cínico utilitario, escoria de Universidad y Ateneo. El Caín de este libro es más odioso, pero también más humano y vivo.

El Terruño era como una aplicación del dualismo universal al gaucho, pero en *El gaucho florido* (1935) que lleva por subtítulo *La novela de la estancia cimarrona y del gaucho crudo*, nos dió el rico e inquietante tipo del criollo química-

mente puro, con sus extrañas actitudes y sus heroísmos. Es un prototipo, aunque desconcertante. Su nombre era Zoilo Mozo; lo de «Florido» le venía porque siempre llevaba una flor en la boca o en el sombrero. Es un rubio Don Juan — aunque de color «maní tostado», como los demás criollos —, que sabe enamorar al chinerío; contar historias de luces malas, de aparecidos, de lobiones y otras supercherías; gastarse la plata con liberalidad en fiestas y jolgorios y en comprarles pañuelos a las chinitas; bailar y cantar... «Hombre entre los hombres, rendido entre las mujeres; juerte pa'el trabajo y diversión; güen bailarín y güen pialador, quiero decir campero y ladino... Sus dos amores: su china y su caballo» y «el casorio pa los gringos y los gurises p'al maestro de escuela. Pa mí los naipes, la caña y los parejeros». Los trabajos duros, como la doma o el paso de los ganados por los ríos o el hacer frente a peligrosos sujetos, su natural. Huye de la policía y montado en el pampa «sólo que se parta en pedazos y ansina mesmo pué que salga jineteando en uno»... Feroz en la venganza por los celos, se refugia en el monte. Allá le sigue la hembra fiel, indiferente a la calumnia, y allá los sorprende la descarga cerrada que acaba con ella («Debajo del poncho hubo un estrecimiento. Nada más»). Fidelidad y cariño al Patrón que tenía firmeza y carácter de mando, «empero cuando sonreía parecía brotarle de los ojos y la boca así como efluvios de bondad»; y al hijo del patrón que, aunque niño hay que sujetarlo para que no se tire al agua con los troperos... y el mundo de gauchos que van con «Florido», como aquel Barranca que, agonizando, después de una verdadera batalla, en que sangra con las tripas fuera, exclama: «¡Ta lindazo!»; aquel aindiado Viraqué, que presentaba diversas personalidades, según estuviesen en la estancia, en el juego, tropeando (entonces sabía reír) o con un trago de más; aquel Lucero que, asustado y bebido, apuñaló, sin saberlo, al negro Juan, aquel hombre de «ojos lumbrosos» que tenía dos relojes, uno para ver la hora y otro de oro, para encandilar a las mozas... Y las hembras: la gentil Mangacha, que cultiva su maíz; la negra Pancha, a la que todos respetaban; la adivina Casilda y sus cuatro hijas, las Gatas... y los maestros españoles, «arrugados como ciruelas y cetrinos», pero tachados «de roñosos, gran crimen para gauchos de la vieja cepa»... Son unas criaturas todas primarias, inconscientes, que se desenvuelven en un mundo original de posibilidades; capaces de toda bondad y de toda maldad, pero con un hálito de ingenuidad que atrae... Lucero tiene que ver el cadáver del negro para darse cuenta de que él lo mató, y entonces gimotea: «Hermanito, perdóname si te maté. ¡No vide, jué sin querer!», y — con una breve transición y duda y con unos simples razonamientos que hace al muerto — le roba sus cosas... Este mundo de supersticiones y ferocidad se cambia en las últimas páginas. Han pasado muchos años. Ya los troperos como «Florido» no hacen falta. Gringos y criollos de gran familia han sustituido a los gauchos, que andan «a monte» con sus pintorescas vestimentas... Ahora bailan con fonógrafo mecánico y hay dactilógrafos. Lo crudo de la pampa pasó... Es, por tanto, un canto al pasado gaucho... En la forma externa está apretado de vocabulario, de frase trabajada, de imágenes valientes, expresivas y camperas. La naturaleza, la bóveda celeste en especial, dan las mejores y más expresivas:

El viento, después de despachurrar y barrer los nubarrones, acariciaba suavemente las calvas sierras; la luna tramontaba un cerro; el cielo relucía como recién lavado.

El sol iba subiendo, tramo a tramo, la escala del día.

El sol caía a pique despojando a los árboles del pucho liviano de la sombra.

Al salir el sol, una ampolla del horizonte grávida, de sangre rutilante, que fué creciendo hasta quedar flotando en el espacio como una enorme guinda...

Una media luna como de lanza nueva, iluminaba tenuamente el paisaje dormido.

Todavía observa el libro cierta técnica de tipo naturalista; pero no se detiene en la descripción de la naturaleza. Empieza con una noche tempestuosa; pero hay un dinamismo, una sucesión de hechos y un diálogo tan vivo que es una novela americana inolvidable.

La grandiosidad literaria de esta obra ha sido superada por la fama de *El embrujo de Sevilla* (1922), que es un prodigio de realización que contiene todo el arte, toda la pasión y toda la emoción de la ciudad. A veces, en el estilo pletórico de sugerencias, la imagen llega a cierta original extravagancia, como cuando en la corrida, «diestro y toro formaban una epiléptica pelota». Ninguna otra novela de Reyles ha podido mostrar mejor su fuerte personalidad y estilo. Es un libro catalogado como modernista. Es labor de artista, pero también una obra vivida por su autor. Son páginas que recuerdan horas de su juventud en la capital andaluza, pero lo escribió ya en su madurez. Es una novela regional y típicamente sevillana. Maravilla el poder de captación del autor. Lo que tienen de poema las novelas americanas le da un mayor encanto al relato que acaba por imbuir al lector. Los escenarios, como el café «El Tronío», la freiduría de la tía Curra, la plaza de toros, el cortijo, el estudio del pintor Cuenca, las calles — evocadas con todos sus prestigios históricos y artísticos, con toda su leyenda y bruja atracción — han sido captados artísticamente y, sin prescindir en la verdad de los toques ridículos, una expresión magnífica purifica todo lo andaluz de sus escorias. Los personajes son también los que no podían faltar y han sido dibujados con todo su carácter: la bailarina célebre, la Trianera; Paco Quiñones, el señorito andaluz arruinado que se hace torero; el cantaor Pitoche chulo que luego sufre desdenes; el señor Míguez, de la aristocracia rural; Pastora, la muchacha bien enamorada del torero; Argüello, que impulsa a otro a matar con su propio cuchillo, etc. Y mucho cante andaluz. Los personajes dicen cantando sus amores y se lo cuentan a las vírgenes de las procesiones, ya que la Semana Santa también encuentra su interpretación... He aquí la gracia y majeza con que el novelista capta un detalle de ella:

> *Parado al borde de la acera con una botella de Cazalla, colgada del cuello, un chulillo escandaloso, que apenas podía sostenerse en pie, la contemplaba (a la Virgen) sonriendo como un serafín. De su boca procaz brotaban palabras dulces; de sus ojos revueltos miradas tiernísimas. Gorrilla en mano, ajeno a lo que pasaba a su alrededor, le decía: — ¡Qué saeta te cantaría ahora mismo, maresita mía, si no estuviera curda!...*

El tono de exaltación andaluz lo capta en extremosidades. ¿Es inevitable incurrir en ellas? Creemos que sí. Que la pasionalidad artística nos conduce a una afectación que no deja de tener sus atractivos y bellezas. La sensualidad se extrema en las coplas cargadas de pasión, en la corrida de toros y en lo macho de la competencia taurina entre Paco y el Califa, con una feroz temeridad y con muchos caballos empitonados; en la sangre que corre, en medio de extraños amores, del torero herido por su amante la bailarina cuando la defiende del chulo Pitoche y se deja llevar por él «para despreciarlo»; Argüello, con un tiro en la frente, y el mismo Pitoche, cantando a la procesión — en que la bailarina va confesando su pecado —, sus penas, hasta que su canto es sólo un gemido que muere en un vómito de sangre... ¡Sangre, sensualidad! Y también penas del querer. A Pitoche, ya despreciado, las gentes iban no a oírlo cantar, sino «a verlo sufrir»... Pero el libro presenta notas destacables, porque hay momentos en que lo andaluz se presenta como nacional. Toda aquella efervescencia por la bailarina y el torero de moda se hace coincidir con el desastre de Cuba. Y cualquier personaje — como la bailarina que estuvo en el extranjero — hace alusiones al problema español; así Paco dice: «Otros hacen locomotoras; nosotros, castañuelas» [105]. Y en Sevilla ha concentrado el autor todo el país. Una quintaesencia, una visión exagerada de las virtudes y vicios de nuestra raza. Y todo tiene su coordinación en el sentimiento y en el arte. La bailarina dice del pintor:

> *Lo andaluz es para él rojo, negro y amarillo; para mí sangre, pasión y sol embotellado. Cuando bailo pienso que soy, no una mujer sino la misma Seviya: un nazareno, un torero, una maceta de flores, una caña de manzanilla y una gachí con navaja. Y venga de ahí.*

Y Reyles ha visto en el baile todo el sortilegio y el hechizo de lo andaluz.

La danza, misterio de todos los pueblos, se nos da con la victoria requerida por el tema:

> *Y sonó otra vez, más violento, el toque rasgueao; las palmas hiciéronse más aturdidoras, el taconeo más vivo y más estridente el cante. El baile llegaba al paroxismo de la locura. Era una agonía rabiosa, un frenesí dionisíaco que se comunicaba a todos los asistentes. Los quiebros de cintura, los golpes de cadera, los desplantes provocadores, los trenzados arabescos de los pies, el aleteo de las manos, arrancaban gritos delirantes en la sala y en el tablao. Los acompasados golpes de bastón hacían oscilar las copas; las luces parecían borrachas. Los tocadores golpeaban las cuerdas con las guitarras puestas de punta sobre las rodillas y el cuerpo hecho un epiléptico garabato... Y la Pura seguía el ritmo de la frenética música, pálida, desencajado el rostro, crispados los labios, revueltos los ojos...*

Se ha comparado con *Sangre y arena*, de Blasco Ibáñez. Pero de la obra del valenciano a la del uruguayo va la distancia estética que hay entre un cuadro y una filigrana. El estilo de Reyles es una verdadera creación de lo andaluz. A veces busca uno en qué ver lo artificioso del relato; pero el ambiente es firme, seguro y armónico y apenas lo enturbian algún desliz criollo, como el adjetivo «crudo» que, aunque también es andaluz, se repite en el libro en frases que pueden llevar al equívoco.

El tema de Andalucía, interpretado por los hispanoamericanos, podría darnos un extenso trabajo. Es la región española más cerca de América en el sentimiento y en la expresión. En este mismo capítulo hemos visto otra obra de ambiente andaluz del chileno Augusto D'Halmar. Otro ejemplo hispanoamericano reciente es el del peruano Félix del Valle, que acaba de editar en Argentina *Juergas de Sevilla* (Ed. Schapire, 1948), en que mantiene con vivèza estas formas de descripción con gran modernidad, aunque en sus cuadros no se dé ficción novelesca. Otras ciudades andaluzas han interesado también. Así, el rioplatense Manuel Acosta Lara publicó el mismo año que la de Larreta *Los amantes de Granada* (reeditada en Madrid en 1922), novela que ha sido muy traducida y que nos presenta a Estrella y a Ualid envueltos en románticas leyendas de moros y cristianos y cómo estas dos razas, al encontrar vacía la celda que había servido de prisión a los amantes, pensaron — cada cual de acuerdo con su religión — en la resurrección de la enamorada pareja.

XIV. La novela histórica. Temas de la conquista y de la colonia

El prestigio de la narración histórica en el mundo puede demostrárnoslo — como ejemplo de relación americana — el hecho de que Agustín de Itúrbide, el que fué emperador de México, escribiese en lengua francesa, una de ellas con el título tan significativo de *Los amantes conspiradores* (póstuma, París, 1825), con el ambiente de una revolución en Portugal, según podemos ver en la bibliografía de novelas mexicanas de Iguíniz. Ya hemos hecho varias alusiones a la novela histórica a la manera de Walter Scott al hablar de la romántica, a la que en realidad corresponde el lejano ejemplo de Itúrbide. No es necesario insistir en la atracción que, desde la Independencia, ejerció en los escritores criollos. Los americanos se aficionaron tanto a ella, que se sentían obligados a dar explicaciones del por qué la cultivaban. En 1862, el puertorriqueño Alejandro Tapia, en *El Bardo de Guamaní*, se preguntaba: «¿Qué escribiría, novela histórica?» — y agrega: «¡Están ya tan manoseados sus más interesantes episodios!» En la ya citada y moderna literatura guatemalteca de David Vela, si revisamos el capítulo correspondiente a «Novela Histórica», encontraremos las especiosas razones con que justificaban esta predilección los novelistas de Guatemala. Bástenos recordar su persistencia. A principios de nuestro siglo todavía encontramos una muestra de ella en *Stella* (1905), de César Duayen (seudónimo de la

escritora uruguaya residente en Buenos Aires, Emma de la Barra de Llanos), en la que, aunque el tema era costumbrista bonaerense y a base de una niña inválida y una encantadora y luminosa mujercita redentora de un hombre, aun se reflejaba la manera histórica de Walter Scott. Tampoco puede olvidarse la breve pero intensa política de estos pueblos, que obligó a los escritores a hacer literatura de la historia, como los argentinos Juan Bautista Alberdi y Lucío Vicente López, con la famosa Jornada de Mayo.

Ya hemos aludido al valor novelesco de la apasionante verdad histórica americana. Deslindar los campos entre la historia y la novela de América no ha sido tarea fácil. Plumas tan ilustres como la de Alfonso Reyes, han tratado esta interesante cuestión, que nos afecta por igual a los del campo literario como a los del campo histórico.

Bajo el título general de *Primer tríada teórica: Historia, ciencia de lo real y literatura*, Reyes nos da los límites de la historia (por el orden antropológico «colinda con la ciencia; por el biográfico, se desvanece en literatura»), las contaminaciones de la historia por la literatura («distinguir lo que hay de histórico y de extrahistórico en la narración»), el uso de procedimientos literarios en los historiadores, la comparación semántica entre la literatura y la historia, el deslinde de la ficción de lo real, dice Reyes:

> *La comunidad de tema humano entre la literatura y la historia, cuya frontera es la biografía, admite el deslinde inmediato merced al criterio de la intención, según que ella se pliegue a un suceder real, o representado como tal, o a un suceder imaginario, o como tal ofrecido aun cuando se funde en datos reales* [106].

Otros escritores hispanoamericanos, como Carlos M. Rama [107], se han interesado por el tema que tan candente actualidad adquiere, especialmente en la novela histórica.

Esta realidad de la historia americana, toda combatividad, pujanza y emoción y no falta de grandeza ni tampoco de crueldad, fué en sí — ya lo advertíamos anteriormente — una gran novela, llena de pasión y humanidad. El dominicano Tulio M. Cestero, cuyas novelas de guerras citamos en el naturalismo y que por sus tierras había andado fusil al hombro, escribe la realidad que ha vivido Hispanoamérica:

> *Hemos hecho la guerra desde los días del descubrimiento. En el alma nacional lidian la tristeza del indio, el dolor del negro esclavo, la nostalgia del español aventurero, terrible herencia de odios que nos ha hecho un pueblo triste y levantisco* [108].

Los héroes y heroínas americanos, así como sus partidarios y sus víctimas, presentan los más complejos caracteres que pueda imaginar el más fantástico novelista. La subsiguiente lleva crudeza del realismo y, pleno de emoción y de sentido, presenta todos los problemas de América, desde la conquista hasta nuestros días, en los más sabrosos y personales estilos literarios.

¿Guardan relación con los relatos históricos coloniales? Los tratadistas americanos, que niegan personalidad de novela a una obra como *Los infortunios de Alonso Ramírez* (1690), de Sigüenza y Córdoba, no pueden menos de establecer una relación entre las crónicas de Indias y las modernas novelas históricas.

a) Las narraciones de Ricardo Palma

Como gran precedente y maestro de la narración históricoamericana moderna, ha sido reconocido en todo el continente el peruano Ricardo Palma (1833-1919). Nacido en Lima, llevó una vida política que le obligó a vivir en el extranjero, unas veces como desterrado y otras con cargos consulares [109]. Próximo a los cuarenta años, desilusionado de la actividad pública, se casa y reduce sus trabajos a los literarios. Fué muchos años director de la Biblioteca Nacional de

Lima y en la mayoría de los volúmenes podía apreciarse la firma del gran escritor. Fué un temperamento romántico y ha evocado a veces su bohemia juvenil. Infatigable trabajador, publicó notables trabajos filológicos y de investigación literaria. El fuego de la Biblioteca que dirigió, destruyó muchos de sus libros, como al principio de su devoción literaria otro en su hogar nos hizo perder el manuscrito de una novela histórica titulada *Los Marañones*. Una idea de lo que pudo ser una obra extensa de Palma nos lo da su obra inmortal *Tradiciones Peruanas*, de incesante labor, cuya aparición se inició en Lima en 1872 y se continuó por más de cuarenta años. Su importancia sólo tiene par con la que los *Episodios Nacionales* de Galdós tuvieron para España. Verdad y fantasía, con un poco de humor, se mezclan en unos cuadritos amenísimos, de buen gusto («mucho de esmero y pulimento en el lenguaje», dice Palma, como modernista). El pueblo peruano ha conocido estos fantásticos relatos de su verdad histórica y ha captado el brillo y el talento del gran escritor y poeta, cuya fama mundial sólo tiene igual en Rubén Darío. Por las obras de Palma desfila el mundo colonial: virreyes y arzobispos, conquistadores y personajes, abogados y comerciantes, caciques y hombres del pueblo en medio de intrigas políticas o amorosas, lances de encrucijadas y anécdotas de bibliófilo, actitudes heroicas y diabluras de galán o de ratero. Toda la vida peruana, desde Pizarro a Canterac, y hasta no faltan las anécdotas relacionadas a personajes europeos (*De cómo un príncipe fué alcalde del Perú*, que se refiere a Godoy y a la ciudad peruana de Trujillo); los relatos de la historia de Carvajal, como el famoso de *Los tres motivos del oidor*, que accedió por miedo a aquél, a casar a su hija con un alférez; las tradiciones indias, como *Orgullo de cacique* que alude al de Atiquipa, que ingirió en un banquete el veneno que tenía preparado para su rival, cuando éste, sospechando sus intenciones, le rogó que bebiese él aquel mate. Cierta gracia ligera e irónica campea en estos relatos. He aquí cómo termina el titulado *De cómo se casaban los oidores:*

> *Nadie con pretensión de persona de rumbo usaba en actos de etiqueta capa cortada y cosida por sastre de esta tierra. Lo decoroso era encargarla a España y hubo en ocasiones capas españolas que resultaron capotes, como mujeres de oidores que resultaron mujerzuelas.*

Ricardo Palma es hoy uno de los grandes clásicos hispanoamericanos. Sus narraciones son famosas en todo el mundo, y su influencia en la novela histórica hispanoamericana ha sido intensa [110].

Los hijos de Ricardo Palma también siguieron caminos paternos como Angelica Palma (1883-1935), en *Coloniaje romántico* (1921); y Clemente Palma (1872-1946) en *La nieta del Oidor* y en *Historietas malignas*. Aunque cambiando aspectos y modalidades y en variadas técnicas hay ejemplos brillantes como el del mexicano Artemio del Valle Arizpe en nuestros días o las tradiciones hispanochilenas de Hermelo Arabena Williams [111].

La asombrosa fecundidad y duración de la obra de Ricardo Palma lo ha convertido neeesariamente en el guión de la novela histórica. Ésta busca sus temas en el descubrimiento, conquista y colonización de Américea; en las guerras por la independencia de sus países y en las que sostienen entre sí las facciones políticas por la dominación y el poder. Entre los cultivadores del tema colonial están los colombianos, como el ya citado Tomás Carrasquilla, con *La Marquesa de Yolombó;* Daniel Samper Ortega (1895-1943), con *Zoraya* (1930) sobre el virrey Solís y sus amores con María Lugarda, que acaban en arrepentimiento (él de franciscano y ella de monja) dentro del cuadro histórico del siglo XVIII; Eustaquio Palacios, con *El alférez Real* (1886), etc. Los peruanos ya aficionados al tema desde antiguo, como el costumbrista Manuel Asencio Segura (1805-1871) con su novela *Gonzalo Pizarro* (1839); Enrique López albujar, con *Matalaché* (Piura, s. a.), novela «retaguardista»; Emilio Gutiérrez de Quintanilla (1858-1935), con *El sargento Roldán*, y las narraciones de las no-

velistas, como *La romántica vida de Mariano Melgar* (1939), de María Weise de Sabogal o las de Rosa Arciniega. La afición del Perú a lo histórico tiene sus fundamentos en que su clásico — Ricardo Palma — lo es para todo el continente.

En Bolivia estas narraciones florecieron desde el siglo XIX, con Loza, Ortiz y Pinilla, y alguna novela, como *Su Excelencia y Su Ilustrísima* (1889), de tema colonial paraguayo, del citado Santiago Vaca Guzmán, para luego llegar a algunos libros modernos, como el de Hernando Sanabria sobre Cristóbal de Mendoza (*Un misionero cruceño en tierras guaraníticas*, Santa Cruz de la Sierra, 1947). Son representativas una novela como *Era una vez*, sobre la vida en Potosí, de Abel Alarcón (n. 1881) o una glosa biográfica con pasajes de novela, como el libro sobre Agustín de Itúrbide, de José Rosendo Gutiérrez.

En el Ecuador, Nicolás Augusto González (1868-1918) cultiva la novela histórica, como *El último hidalgo*, e intenta la serie galdosiana *(Episodios de la Guerra del Pacífico)*, y Cristóbal Gangotena y Jijón (n. 1885), se orienta más hacia las costumbres con sus leyendas de pícaros, caballeros y frailes *(Al margen de la historia)*.

b) Argentina

Los argentinos tienen una novela histórica no abundante respecto a la colonia y a los primeros momentos de la independencia. A la época de San Martín pertenece *Cuando sopla el Zonda* (1928), con la vida de don Bernardo de Monteagudo, secretario del caudillo, y cuyo autor es Manuel de Vizoso Gorostiaga. Pero ha tenido gran fama el relato colonial del citado Roberto J. Payró, que ha puesto en él la más donosa sal. Payró pasó de las crónicas a los cuentos y de éstos a la novela histórica. Éstas son como crónicas ampliadas de la conquista: *Los tesoros del Rey Blanco* (1924), *El capitán Vergara* (1925), con la historia del colonizador Augusto Martínez de Irala, y *El Mar Dulce* (1927), sobre Juan Díaz de Solís y el descubrimiento del Mar del Plata. Pero dos novelas breves de Payró tienen especial gracia e interés: *El falso Inca* (1904) y *Chamijo* (1905). Aunque éste fué el orden de impresión, en realidad la segunda es la que precede en contenido. Como dijo el autor en su dedicatoria a Carlos Correa Luna, no son «fruto solamente de la fantasía, ni árida reproducción de antiguos hechos», sino «una crónica escrita por un repórter».

Chamijo es picaresca — aunque no autobiográfica —, con el ambiente peruano del siglo XVII. El protagonista es un bribón andaluz que embauca a dos virreyes en Lima, a un alcaide y a un gobernador en Valdivia, con el mito de conocer una tan rica como fantástica ciudad india (el Gran Paititi). Los documentos lo hacían pasar como Bohórquez. Los había robado a un guerrero muerto. Era de una facundia y de una llaneza de «pícaro entre pícaros». Carmen, una chola de vida liviana, le acompañaba y ayudaba a atrapar incautos con los «secretos» del supuesto caballero. Del presidio de Valdivia sale con la industria de que fabricaba cañones de madera. En cuanto a *El falso Inca*, está inspirado en la figura histórica del soldado español Pedro Bohórquez, que en el siglo XVII se pasó a los indios e hizo guerra a los españoles como inca. El gobernador Mercado venció a sus indios del valle de Calchaquí y, prometido indulto, lo envió prisionero a Lima. Pero, al final, sufrió garrote y su cabeza se clavó en el arco de puente que mira al barrio limeño de San Lázaro.

La chola que lo había acompañado en algunas de sus andanzas se arrojó a un barranco. «como las heroicas y salvajes calchaquíes». Así acabó la leyenda de Chamijo, aquel «sobrino de un gitano bellaco que lo trajo a América». A veces el sencillo relato nos sorprende con el entrecomillado en que se reproducen las palabras de un historiador. Pero a este verismo se une alguna intervención

sobrenatural (la aparición de Nuestra Señora del Valle y del Arcángel Gabriel en los campos de Pucará). Los personajes no adquieren gran relieve y lo que significa el relato como costumbres y vida de los indios es su mejor marco, ya que no hay visión de la naturaleza en él. Más bien pertenece Chamijo, por sus trapacerías, a la picaresca, pero plantea un problema colonial la búsqueda y hallazgo de tesoros ocultos por los indios y la codicia de los funcionarios, prontos a ablandarse ante un posible enriquecimiento, tema muy de hispanofobia. También corresponde a aquella peste de sublevaciones que se sucedieron para restaurar el poder de los incas.

c) Venezuela

La leyenda a la manera de Ricardo Palma tuvo algún antiguo afortunado cultivador, como Arístides Rojas (1826-1894), el de las *Leyendas históricas de Venezuela* (1890), y de *Humboldtianas*.

Mariano Picón Salas ha insistido en cómo Rojas encarna lo que llama el «tradicionismo», «que es como un cuadro de costumbres proyectado al más lejano pretérito: generalmente a la época colonial» [112]. De esta narración de Rojas llegaremos en nuestro siglo a esa fuerte novela histórica de Arturo Uslar Pietri. Arístides Rojas reconstruye el mundo caraqueño del gobierno hispánico y sigue la historia de su patria más que su imaginación y constituye un estímulo para escritores que representan tan distintas maneras literarias como José Gil Fortoul, Lisandro Alvarado y el gran Tulio Febres Cordero, según el citado Picón Salas.

En cuanto a *Humboldtianas*, (ed. moderna, 1942, 2 vols.) es un libro de su devoción al gran escritor y artista; y *Libro en prosa* en que ratifica su amor a la naturaleza. Escribió también importantes estudios lingüísticos y destaca fundamentalmente como historiador como en *Orígenes de la revolución venezolana* (Caracas, 1889).

La transición hacia otros tipos de historia novelesca podrían representarla novelas como el cuadro histórico que en *Zárate* (1880) nos da Eduardo Blanco (1840-1912) una extensa novela, todavía al gusto de la época pero hacia lo criollo. Cuando explotan los cantos a Bolívar por su centenario, Blanco escribe *Venezuela heroica* (1883), un libro cálido en que el realismo, en la expresión del fragor de los combates, tiene vida propia literaria como una epopeya en prosa que en *Carabobo* o *Maturín* parece anunciar la poesía heroica de Lugones o Chocano. Sus novelas románticas — como *El número 111* y *Una noche en Ferrara* — no desdicen de la expresión narrativa a la manera de Sué. También han de citarse Felipe Larrazabal (1817-1874), biógrafo de Bolívar; y Francisco de Sales Pérez (1836-1927).

XV. Las novelas de las luchas en los países hispanoamericanos

Los temas predilectos de la novela histórica moderna han sido los de los hechos desarrollados en los países americanos después de la independencia. Las revueltas — demasiado repetidas, por desgracia —, han sido descritas magníficamente y constituyen páginas de gran originalidad. Así, tenemos novelas *El Amauta Atusparia*, sobre una de las insurrecciones a finales del siglo XIX, del peruano Ernesto Reyna, o como las bolivianas de Tomás O'Connor (n. 1845), o de Marcos Beltrán o de Alcides Arguedas, el de *Caudillos bárbaros;* o las colombianas, como *Pax* (Bogotá, 1907), sobre la Guerra de los Mil Días a principios de nuestro siglo, con la que Lorenzo Marroquín (1856-1918) con-

tinúa las glorias literarias de su padre — el citado José Manuel — y en la que colaboró José M.ª Rivas Groot (1864-1923), el autor de *Resurrección*. La novela *Pax*, según se lee en *Una introducción a la novela colombiana*, de Gerald E.Wade, es una «novela clave» y «resulta de sumo interés para los modernos estudiosos de la poesía hispanoamericana saber que ese extravagante poeta Mata, tan infortunadamente delineado, es, probablemente, una caricatura de José Asunción Silva». En el capítulo octavo de la novela se cree ver una extensa parodia del famosísimo Tercer nocturno, de Silva [113]. Una novela colombiana, de guerra civil, muy elogiada por los críticos, es *Uno de los catorce mil* (1922), de Roberto Botero Saldarriaga (1871-1948).

En la novela colombiana, ha sido muy elogiada *Mercedes* (Medellín, 1907) de Marco Antonio Jaramillo (1849-1904) que la escribió en Sonsón en mayo de 1900 pero que se publicó póstuma. La ficción de Jaramillo se refiere a hechos en torno a la revolución de 1860 y, en este sentido, es histórica. Contiene los frustrados amores de Antonio (un joven inteligente de brillante porvenir pero de carácter violento que lo lleva a la locura cuando ve a su padre muerto por un rayo) y Mercedes, una joven huérfana que vive con su familia. La joven es fiel a Antonio y lo cuida en su demencia; pero, cuando él se recupera, se incorpora al ejército conservador y muere en un combate. Mercedes muere también víctima de cáncer. Jaramillo muestra su simpatía por los conservadores colombianos en sus páginas. Tanto el padre Ortega [114] como Tomás Carrasquilla [115] la elogiaron tal vez desmesuradamente. Carrasquilla establece un paralelo con *María* de Isaacs. El erudito y crítico norteamericano doctor Gerald E. Wade en un reciente estudio establece una justa estimación de Jaramillo. Wade elogia en Jaramillo la pintura de las costumbres y el diálogo; pero, en cuanto a los caracteres, encuentra en la novela partes «desconcertantemente pueriles» [116].

Los chilenos se han distinguido, en general, en las narraciones militares y, entre el grupo de escritores cultivadores del tema, está el que se señala como su primer cuentista, que es Daniel Riquelme, uno de los periodistas de la literatura de costumbres. Como corresponsal de su periódico fué testigo de la guerra del Perú, donde comprendió al hombre de su pueblo en este aspecto guerrero. Sus cuentos del tema son descarnados y él, con cierto humor, los llamó «chascarrillos militares». También son notables las colecciones de cuentos del capitán Olegario Lazo Baeza, por su viveza y conocimiento militar; las novelas cortas de Joaquín Díaz Garcés o las crónicas noveladas de Aurelio Díaz Meza. En estos relatos se distinguieron también Francisco Subercasaux, Ortiz Olavarrieta, Marcial Cabrera Guerra, Roberto Alarcón Lobos, y Ángel C. Espejo. En la biografía novelada se llegará modernamente a algo tan logrado como *Don Diego Portales* (1937) de Magdalena Petit (1892).

XVI. La novela criolla de la tierra y del hombre americano

Rufino Blanco Fombona, en 1929, escribía: «No hemos sabido ver, gustar, comprender nuestra naturaleza y nuestras sociedades. Ni siquiera hemos sabido descender al fondo de nuestra alma. Ignoramos nuestro yo. Hemos sido a menudo monos, loros...» [117]. El gran criollo no era muy justo en su apreciación, pues ya había, como hemos visto, notables libros llenos de personalidad propia en Hispanoamérica. Pero es que en verdad los libros de prosa criolla no se han escrito o no han sido conocidos hasta los últimos veinte años. Ya dijimos anteriormente que los hispanoamericanos desconocían su producción continental y que les eran más familiares los escritores europeos que los de sus países vecinos; y, sin embargo, han realizado una labor genial en la novela del siglo XX. Han captado magis-

tralmente el ritmo de sus selvas, de sus ríos y de sus aires. Los paisajes exóticos del romanticismo, la novela determinista francesa, la descripción minuciosa y en epopeya de montañas y mares cántabros de Pereda, los tipos degenerados y tristes muñecos humanos que, como monstruos y locos, recorrían las páginas de Zola y del naturalismo, han tenido una réplica grandiosa en la creación estética original de estos pueblos jóvenes y en un sentimentalismo vigoroso muy alejado ya del pesimismo morboso romántico. La naturaleza se funde en los sentires y pesares del hombre americano. ¡Aquí sí tiene lugar aquella reflexión del paisaje de que nos hablaba la literatura romántica europea! La novela, en literatura, ha sido el símbolo de la mayoría de edad intelectual de los hispanoamericanos. Así lo reconoce Rodó, que habla de «hallazgo de la propia esencia», y Julio A. Leguizamón, que afirma que «está constituyéndose en el testimonio emocional de la vida americana».

Se han producido tantas y tan buenas novelas hispanoamericanas en estos años, que resulta difícil ordenar una producción tan rica y tan abrumadoramente compleja. Ha sido la gran lección en novela que nos ha dado América, después de la que nos dió en poesía Rubén Darío. Pero la de éste no tuvo la intensa personalidad criolla y de la tierra que ha sabido captar la novela.

Cabrían en esta clasificación la mayoría de los libros citados en los capítulos anteriores, especialmente en los del realismo y naturalismo. Hacemos el aparte por la independencia de creación que ya preside firme y decidida, no sólo por su tema y geografía, sino por su estilo y expresión genuinamente criollos y americanos.

a) La novela gauchesca

La novela relativa al gaucho o habitante de las pampas del río de La Plata (Argentina, Uruguay y Río Grande del Sur), se denomina gauchesca. Es, por lo general, mestizo de español e indio, con características de andaluz e hispanomorisco, dedicado a la ganadería o a la vida errante y siempre jinete. El paso de español a gaucho nos lo explica Enrique Larreta:

> *Originariamente el gaucho fué, en efecto, como ya queda expresado, un español más o menos puro, en una tierra hostil, como había sido la suya; pero además desolada y salvaje; un español cuyos nobles rasgos morales se exaltaron en el riesgo constante y en el desamparo de la inmensa llanura* [118].

Este típico ser humano, o bien quien lo imite o se asemeje a él, se considera un gaucho. Ya hemos visto en *El gaucho florido*, de Reyles, las cualidades de su personalidad y hombría. Larreta ha distinguido las dos clases de gaucho. Una, «el estable», especie de gaucho señorial, que huele «a mate, a sebo, a corral»; otra, «el errante» (resero, tropero, etc.), que huele «a caña, a sudor, a polvareda salvaje». Pensando en esta clasificación de Larreta, la novela *Don Segundo Sombra*, de Guiraldes, puede pertenecer al «errante»; *El caballo y su sombra*, de Amorín, al «estable». Pero éstas han sido visiones modernas del gaucho hecho ente literario, iniciado e inmortalizado por la poesía de argentinos y uruguayos. Si famosos fueron los diálogos de Hidalgo y Godoy, *Santos Vega* o *Aniceto el gallo*, de Ascasubi, o *Anastasio el Pollo*, de Estanislao del Campo, no le fueron en zaga. La importancia de esta literatura gauchesca ha sido tanta que, en recuerdo de las grandes escuelas poéticas de España en la Edad Media, se ha hablado en Sudamérica de un Mester de Gauchería. En el Uruguay, Elías Regules (1860-1929) agrupa a los escritores gauchescos en torno a la revista *El fogón* y a la asociación *La Criolla*. Como iniciadores uruguayos se citan a Manuel Araucho y Luciano Santos (Antonio D. Lussich).

El género llegó a la cumbre con la poesía. El gran poema argentino *Martín Fierro*, de José Hernández, es el gran exponente de ella. Sus sextetos han alcan-

zado la gloria nacional después de la muerte de su autor en 1886. Ya advertimos que este poema tenía valores que permitían clasificarlo como novela en verso. No puede extrañar que la novela moderna, al volver su vista a lo nativo, considerase como primer espectáculo el gaucho, lleno de prestigio humano, casi mítico para la América del Sur, que ha admirado siempre al glorioso centauro de la Pampa. Un periodista argentino, desaliñado de estilo, pero de recia humanidad, es la cita primordial de la prosa y de la novela gauchesca: EDUARDO GUTIÉRREZ (1853-1890), desarrolló el género en la forma adecuada del folletín, que aparecía en los diarios bonaerenses. Ejemplo típico de esta narración folletinesca es *Un capitán de ladrones en Buenos Aires*. Las narraciones de Gutiérrez se hicieron populares personalizadas en los gauchos que en ellas aparecían, como Juan Cuello, Pastor Luna, El Mataco, etc. Pero el más popular de todos fué el que dió nombre a su novela *Juan Moreira*, aparecida en folletines en *La Patria Argentina*, de 1879 a 1884. Moreira, a fuerza de ser perseguido por la policía con vistas a ganar el sentimentalismo del público, resulta truculento. Es un supermacho valiente y descarado, que no deja de ser criminal. Simpático como una creación romántica, acaba asesinado por la espalda. Estos gauchos imaginados por Gutiérrez fueron luego los grandes caracteres del teatro gauchesco suramericano. El Mester de Gauchería llegará en el teatro a donde ni siquiera el folletín diario había podido alcanzar. La escenificación del gaucho será siempre la muestra literaria más viva de la personalidad rioplatense. La dramática, cleva al gaucho a la creación de más popularidad del Nuevo Mundo. Tanta fué, que sólo podría dar idea de ella la de tipos como Pantalón o Pierrot, en el antiguo Teatro de Arte Italiano, que tanta fama vocinglera ganaron en la Europa del siglo XVI.

b) Guiraldes

Veinte años después de muerto Gutiérrez, el ya citado ROBERTO J. PAYRÓ, resucitó la estirpe gauchesca de su personaje en *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910) que es una dura crítica de la inmoralidad en un ambiente aldeano simbolizado en Mauricio Gómez Herrera. Este nieto es algo ya muy distinto de su populachero y rural origen. Es el paso del tipo y la evolución de las costumbres en el ambiente porteño. Pero el interés por lo gauchesco se acrecienta en 1913 con la campaña que «Nosotros», de Buenos Aires, levanta en torno al poema *Martín Fierro*. Pronto empieza otra etapa gauchesca, con *Los caranchos de la Florida*, de Benito Lynch, en 1916, que culmina con *Don Segundo Sombra*, de Guiraldes, en 1926. El gaucho moderno desdice del décimonónico. ¿Es quizá el auténtico? He aquí lo que nos dice Larreta:

Pero la vida moderna argentina — tan materializada y positivista desde 1890 —, tenía que restarle popularidad al héroe gaucho que estaba en franca decadencia. Así nos lo muestra la literatura novelesca. En JAVIER DE VIANA (1872-1925), el gaucho, abandonada su hacienda y desarraigado de su Pampa, pasea su pobreza y degeneración por las pulperías arrabaleras de las ciudades del Plata. Con su vida de mendigos y fracasados, os hablan de la desintegración del campo argentino, y ya no parecen tener ningún parentesco ni ningún bien heredados del avejentado Juan Moreira. ¡Triste psicología la de estos gauchos que aparecen — con las costumbres de Entre Ríos — en las páginas de Viana, como las de *Campo*, *Guri*, *Gaucha*, *Cardos*, *Macachines*, *Yuyos*, etc.!

El gran guión moderno de la literatura gauchesca ha sido RICARDO GUIRALDES (1886-1927), poeta y novelista nacido en Buenos Aires, que ha jugado papel importante en las corrientes de vanguardia. Un año antes de su muerte en París, acabó su novela *Don Segundo Sombra* (1926), que es una última expresión del gaucho. En el estilo autobiográfico del realismo conocemos la vocación decidida

por lo gauchesco de un muchacho — hijo natural de un rico — recogido por las tías en un pueblo. Comienza como una especie de pícaro descarado, pero conoce a don Segundo Sombra — prototipo de gaucho — y determina seguirlo. Huye de las tías y va a trabajar a una hacienda, y luego va de tropero, porque sentía aquello de «Caminar, caminar, caminar» y en los duros trabajos afirma su voluntad de gaucho libre: alegre en los tragos «y echamos afuera toda la risa, con esa nerviosidad del gaucho, que, cuando anda entre gente, parece como si sintiera que le sobra la vida», despreocupado de su nacimiento, porque «guacho y gaucho me parecía lo mismo, porque entendía que ambas cosas significaban ser hijo de Dios», y del pasado, porque «minuto por minuto hay que resolver la vida misma». El muchacho tenía miedo supersticioso a la noche y, aunque cambió de posición (su padre lo nombró heredero), «continuó levantándose al alba y acostándose a la caída del sol, como las gallinas». Tomó por padrino a don Segundo, que despreciaba a la muerte y que «como acción, amaba sobre todo el andar perpetuo; como conservación, el soliloquio»; andaba rápido con el cuchillo y sabía cantar una versada jocosa en un baile y contar cuentos de magia en que no faltaban maravillas de diablos y brujas, de hijos de estos monstruos o tipos listos que engañan a los mismísimos demonios, como el de Miseria el horrero. En ellos no falta lo sentencioso como condimento de narrador. Pero don Segundo Sombra — y de ahí también su discípulo — es, ante todo y sobre todo, domador y ojeador. Los otros tipos de reseros, domadores y patrones, gentes de pueblo y «de huella y estancia» son como adornos de la Pampa en que se mueven don Segundo y su ahijado. Éste admira los gauchos que lo rodean: «Todos me parecían más grandes, más robustos, y en sus ojos se adivinaban los caminos del mañana. De peones de estancia habían pasado a ser hombres de pampa. Tenían alma de reseros, que es tener alma de horizontes». Y la prueba es dura. Guiraldes nos la da en su estilo gradual, hora por hora de desesperación («A las doce íbamos caminando sobre nuestras sombras, sintiendo así mayor desamparo»), bajo sol o bajo el aguacero o bajo la tormenta y el viento, cuando, además, la muerte acecha en la arremetida de la tropa desbandada... Y don Segundo, contento de esta libertad, cuando podía haber tenido hasta destinos lucidos. («¡Qué caudillo de montonera hubiera sido!»). Con los dos grandes caracteres gauchos conocemos las casas con sus bailes y canciones de amenazas, burlas y galanteos, con sus arrogancias y desdenes; con sus riñas de gallos; con sus reyertas por hembras que acaban en muerte; con sus supersticiones y augurios, como aquel don Sixto que se levanta dormido, puñal en mano, para que no se lleven a su hijo y es sólo una alucinación, pero su hijo ha muerto y don Segundo lo hace comprender con naturalidad... Hay descripciones, la más genial y descarnada la de un rodeo en la Pampa y el campo abandonado después de él:

> *El rodeo abandonado tenía un curioso aspecto. En un círculo extenso, alrededor del palo, el piso negreaba, rociado por los orines y la bosta del vacuno, cuyo pisoteo había machucado el todo, convirtiéndolo en resbaloso barrito chirle, que guardaba el retrato de las pezuñas impreso en miles de moldecitos desparejos.*

También son notables las de los repugnantes «rezadores» o arañas duras o la del cangrejal:

> *Se bajó del caballo, a orillas de un cañadón de bordes barrosos y negros, acribillados como a balazos por agujeros de diversos tamaños. De diversos tamaños, también, eran unos cangrejos chatos y patones que se paseaban ladeados en una actitud compadrona y cómica. Esperó que cerca un bicho de esos saliera de la cueva y hábilmente le partió la cáscara con un golpe de cuchillo. Pataleando todavía lo tiró unos pasos sobre el barro. Cien corridas de perfil, rápidas como sombras, convergieron a aquel lugar. Se hizo un remolino de redondelitos negruzcos, de pinzas alzadas. Todos, ridículamente, zapateaban un malambo con seis patas sobre los restos del compañero... ¡Qué restos! Al ratito se fueron separando y ni marca quedaba del sacrificado. En cambio ellos, sobreexcitados por su principio de banquete, se atacaban unos a otros, esquivaban las arremetidas que llegaban de atrás, se seguían frente a frente con las manos en alto y las tenazas bien abiertas.*

La imagen y la metáfora es bravía, original y llena de argentinidad [120]:

Don Segundo pensó un rato, como si de pronto le hubieran propuesto encastar mulas con gaviotas.
Sentí que la soledad me corría por el espinazo, como un chorrito de agua.
La Luna volcó por la puerta una mancha cuadrada, blanca como escarcha mañanera.
Y había tantas estrellas que se me caían en los ojos, como lágrimas que debiera llorar para adentro.

Hay una página de gran emoción y braveza: la lucha con el toro. Gaucho y toro quedan, al fin, juntos:

Mi cabeza, como la de un chico, fué a recostarse en su paleta. Y, antes de perder totalmente el conocimiento, sentí que los dos quedábamos inmóviles, en un gran silencio de campo y cielo.

Y otra emocionante al final, cuando, sin hablarse, se separan don Segundo y su ahijado, ya patrón de heredades, que decide quedarse en ellas y amista con quien le enseña a gustar de lecturas... Cuando pierde de vista al padrino, la vista nublada, vuelve a las casas: «Me fuí como quien se desangra».

La materia humana y la devoción del libro están encerradas en la dedicatoria, multidedicada: «*A usted, Don Segundo*» (anciano gaucho real), «*A los paisanos de mis pagos*», «*A los que no conozco y están en el alma de este libro*», y, sobre todos y todo, «*Al gaucho que llevo en mí, sacramente, como la custodia lleva la hostia*».

¿Es verdaderamente una novela o es simplemente la evocación de tipos originales pampeanos? ¿Es «narración sin enredos», como dice Montarcé? [121]. No hay trama ni antagonistas que no sea la furia de los elementos o de las bestias o el choque imprevisto con el hombre. El gaucho es decidido; sin éxito en la sala de baile, pero poderoso e incontrovertible en los maizales y en la Pampa, donde «las impresiones son rápidas, espasmódicas, para luego borrarse en la amplitud del ambiente sin dejar huella». Se nos ha asegurado que los tipos de que nos habla Guiraldes, así como muchas cosas que refiere, obedecen a la realidad, de donde las copió directamente. Ello no es demérito, ya que lo captó artísticamente. Por el paisaje no siente el anhelo de hacer descripciones minuciosas, pero cada figura humana lo lleva en sí. Quizá por aquello que dice Rojas Paz de que «el primer trabajo de un artista es conquistar su propio paisaje» [122].

Montarcé ha planteado también lo gauchesco en general, como «representación del elemento nativo que, sin saberlo, ni pensarlo, defendía por tradición la herencia y legado ortodoxo del pasado». Para este autor argentino, el *Martín Fierro* representó la conquista del desierto, *La guerra gaucha* de Lugones, la etapa heroica y *Don Segundo Sombra*, la del trabajo [123].

Aumentada la decadencia gauchesca, fué identificándose, sin perder alguna de sus características, con el criollo de toda América. En una visión de la estancia sureña que debemos a Eduardo Acevedo, hijo, encontramos aún tipos gauchos: *Ramón Hazaña* (1932). El gaucho evolucionaba rápidamente. El cambio que se opera en los hombres de la Pampa puede comprenderse en el uruguayo Enrique Amorim (n. 1900), residente en la Argentina, en el que el gaucho presenta otros caracteres a medida que ambientes y problemas nuevos le dan marco distinto.

El problema de la inmigración extranjera en la Pampa ha sido planteado por excelentes escritores argentinos, como Alberto Gerchunof (n. 1883), el novelista autor de *Los gauchos judíos;* y Alcides Grecas, el de *La Pampa gringa* (1936). El problema de la inmigración dentro del tema del gaucho, había complicado y quitado esencias al valiente tipo humano, que se desmenuzaba hasta en distintas razas y pueblos. Ya dice Larreta:

Como consecuencia de la inmigración universal, aparecieron, poco a poco, el gaucho carcamán, el gaucho vasco, el gaucho irlandés, el gaucho de todas las razas imaginables [124].

La novela gauchesca — como social que es — puede enriquecerse notablemente con tan diversos tipos y costumbres y sus adaptaciones a la patria ilímite de la Pampa.

c) Novelas similares a la gauchesca

Tipos semejantes al gaucho se encuentran en los vaqueros y llaneros de otros países americanos [125], así como el paisaje de la Pampa encuentra su par en otras tierras continentales. En Colombia hay novelas como *Blas Gil* (Bogotá, 1896), del citado MARROQUÍN, o las narraciones de BERNARDO ARIAS TRUJILLO (1905-1939), como *Risaralda* (1936), que su autor llamó «película de negredumbre y vaquería», en dos partes, la segunda con desarrollo en nuestro siglo. Es de un patetismo desgarrador y hace pensar en la literatura negrista por las descripciones de costumbres y bailes negros. Encierra la vida de ese gaucho colombiano que es el vaquero ribereño al Risaralda y al Cauca.

Otro hermano del gaucho es el roto chileno. Así puede apreciarse en novelas como *El Roto* (1920) de JOAQUÍN EDWARD BELLO (n. 1888) o se señala en algún personaje, como el típico ejemplar de Cámara, de la novela *Durante la Reconquista* (1897), del fecundo ALBERTO BLEST GANA que tratamos más adelante. Hay un parentesco bien definido entre los tipos criollos que surgen en las novelas americanas a medida que sus hombres adquieren personalidad literaria, como el roto chileno o el llanero venezolano o el cholo peruano o el montuno panameño o el montuvio ecuatoriano. Todos tienen afinidades con el gaucho como expresión criolla del mestizo y de las tierras de América en las que se habla español.

Como otros autores criollos, del hombre y de la tierra colombianos han de considerarse el citado DANIEL SAMPER y EFE GÓMEZ, un excelente prosista del criollismo; sin olvidar a ANTONIO J. MÁRQUEZ, autor e impresor de la novela colombiana *En lo silvestre*.

La novela boliviana — una de las más atentas al personaje hombre — se suele considerar iniciada con *Vida criolla* (1905), de ARGUEDAS (1879-1946), una de las más importantes figuras de la literatura americana y del que volveremos a ocuparnos más adelante. Arguedas fué un escritor y periodista y conferencista muy activo en su pensar de la política y de la literatura. Perteneció a una generación boliviana — su fecha de 1898 es coincidente con la famosa de España — tan ansiosa de crearse una vitalidad intelectual y revisionista que uno de sus hombres — EDUARDO DÍEZ DE MEDINA —, a los dieciocho años, sostiene la revista «Literatura y Arte» y logra agrupar escritores interesados en una labor creadora literaria. Arguedas conoció también la incomprensión ante sus primeras obras. Un capítulo parisino abre para él los mejores horizontes. En *Vida criolla* con las costumbres de La Paz a fines del siglo XIX y del gobierno conservador, vemos al protagonista defendiendo sus ideales hasta acabar humillado en una mula, camino del destierro. Como su título indica, es una novela sociológica del criollismo. La personalidad de Arguedas mereció elogios de críticos como Unamuno, Martinenche, Altamira y Díez Canedo. Su conocimiento de la generación española del 98 le llevó a aplicar a su propia patria la apreciación que de los problemas de España hizo aquélla. *Pueblo enfermo* (1913) es la obra de un ensayista, un estudio de psicología colectiva que a la crítica ha recordado *El problema nacional* del hispano Macías Picavea, figura significativa de la mencionada generación. Además, el libro de Arguedas apareció prologado por Ramiro de Maeztu, escritor insigne del 98 español. La impresión en Bolivia tuvo que ser firme. Gustavo Adolfo Otero dice: «A las juventudes bolivianas de hace treinta años, *Pueblo enfermo* nos impresionó profundamente y casi se convirtió en un breviario para conocer los diversos aspectos de la psicología nacional» [126]. Alcides fué un gran historiador y aplicó la historia a la novela en *Pisagua* (1898), que

inspiró en las narraciones que de la guerra del Pacífico le hiciera su padre. Ahora no dejará de tener interés, sobre todo para Bolivia, el conocer sus memorias íntimas, que envió a varias bibliotecas importantes americanas y europeas con el encargo de que no fueran publicadas hasta pasados cincuenta años.

d) La novela criolla de Chile

Mariano Latorre señaló como el iniciador de la novela chilena al longevo escritor Alberto Blest Gana (1830-1920) que modernamente han estudiado Aloue [127] y Raúl Silva Castro [128] y es frecuentemente reeditado [129]. Latorre nos ha hecho ver los orígenes de su novela «en su próxima sangre irlandesa y en la oportuna lectura de Balzac», y por ello nos supo dar «la visión cíclica de una sociedad» [130]. La gran creación de Blest Gana fué su novela *Durante la Reconquista* (1897), y Cámara, el protagonista, de relación gauchesca, la mejor expresión del roto chileno que se ha conocido. Es el libro de la lucha por la independencia y, por tanto, un libro clásico de Chile, con las clases sociales y los impulsos sentimentales de pueblo bajo el capitán general español Marco de Pont. El carácter del personaje, el interés de las damas, los alboros revolucionarios, la época del «amado Fernando» y del «perro insurgente», hacen que figure aquí porque ya se trata de una novela social, con todas las clases del país, una narración de masas en anhelo y de las incidencias que dieron nacimiento a la nación chilena. Es una de las mejores realizaciones de América, y una de las primeras y más genuinas representaciones de este tema. Interés de precedente tienen también *Martín Rivas* (1862), con el triunfo social de un provinciano en Santiago, un estudio de la convivencia de la mesocracia provinciana con la aristocracia capitalina, o *Los trasplantados* (1905) con el choque — en sátira no amable — del chileno con el ambiente parisino del siglo XIX, o *El loco Estero* (1910), con recuerdos biográficos, con el mundo rural de los alrededores de Santiago hacia 1840 o *Gladys Fairfield* (1912).

Aunque Blest Gana sitúa sus ambientes en la ciudad, sin embargo los personajes de sus novelas pertenecen al mundo campesino del primitivismo criollo.

Otra interpretación del roto se debe a Joaquín Edward Bello (n. 1882), ya aludido, que con su novela *El roto* (1922), de popular y acre criticismo, nos presenta los bajos medios arrabaleros con el criollo enviciado, empequeñecido y caído pero sin que el cuadro descienda a un pesimismo destructor. Como Blest Gana también cultiva el tema del criollo trasplantado en *El chileno en Madrid* y *Criollos en París*, con el choque del hombre de Chile ya en una casa de huéspedes madrileña, ya en el medio parisino, al que se agregan las consecuencias que para la familia hispanoamericana tiene la guerra [131].

En *Valparaíso, ciudad del viento* conoceremos la peculiar concepción literaria que tiene de la hermosa ciudad y de sus tipos como «los santiaguinos de patillas y bastones, ceremoniosos, que no ven a la patria en la naturaleza, sino en el presupuesto y en los fantoches oficiales». La sátira social de Edward Bello ha llegado a provocar escándalos, como en su novela *El inútil*. Por estas amargas visiones se le ha considerado como el Larra de su patria [132]. Este novelista cuyo nombre ha de figurar en lo gauchesco y a la novela décimonona, estuvo adherido al movimiento *Dadá*, uno de los más efímeros de la literatura vanguardista (su máxima intensidad, según De Torre, fué de marzo a junio de 1920). Edwards, desde Madrid, telegrafiaba: «Estoy al corriente de la revolución lírica *Dadá* por Guillermo de Torre, Cansinos, Assens y Lasso de la Vega. Toda la juventud intelectual de Madrid y Chile se junta poco a poco a este movimiento inmenso...» Las prosas de este escritor recogen sus ansias de novedad, desde *Metamorfosis*, que se distingue por su actitud crítica e irónica.

Otro novelista chileno que ha de constar en la novelística de su patria es Pedro Nolasco Cruz (n. 1859), el autor de *Esteban* y *Flor del campo* (1888), segundo premio del concurso de novelas del periódico «La Unión» de Valparaíso que tuvo una gran popularidad y es considerada «una de los mejores del pasado siglo» [133]

e) Ecuador

Dice Augusto Arias: «Los críticos de nuestro hemisferio están acordes en que la edad de la novela, un poco antes de este casi promedio de siglo, constituye el documento más importante de las realidades nuestras, y vale, por lo mismo, como la expresión verdadera del problema económico social». Y agrega: «El juicio universal ha expresado que la novela ecuatoriana de nuestros tiempos es, por su conjunto, una de las más completas de América» [134]. Efectivamente, en el criollismo la aportación ecuatoriana a la novela ha sido tan importante como lo fué en el siglo XIX, *Cumandá*, de Mera, para el romanticismo, o la obra de Montalvo para el clasicismo. El criollismo ecuatoriano ha presentado o al pobre indio de la sierra, o al montuvio (mestizo de las llanuras costeñas) o al obrero o al empleado de la clase media en los pueblos y ciudades ecuatorianas. Un precedente de esta novela criolla del Ecuador, es *Lorenzo Cilda*, (texto original francés de 1906; edición más moderna: París, 1929), del médico Víctor M. Rendón (n. 1859), que la escribió en Suiza, en una patriótica exaltación de Guayaquil y de la naturaleza ecuatoriana (hay un notable viaje por los ríos Daule y Balzar). Esta novela puede situarse entre el romanticismo y el modernismo. He aquí un fragmento:

> *Doquiera la presencia de Delia realzaba la naturaleza a los ojos de Lorenzo, con un nuevo esplendor, un indecible canto, y ella miraba cuidadosamente cada sitio donde se detenían para no olvidarlo y volver allí, cuando él estuviera ausente, a oír el eco de las tiernas frases. Vieron la casa central, cerca de la albarrada, en cuya poza se bañaban pájaros de relucientes alas* [135].

Pero, tanto el montuvio como el indio o el empleado guayaquileño pierden su pintoresquismo en la novela criolla ecuatoriana de estos últimos veinte años. Adquieren el valor de documentos a favor de las clases sociales. En su defensa — casi como tesis — estas novelas vienen a adquirir a veces tonos de violencia social. Es una coincidencia en pro de una justicia que humanice la vida humilde. Un ejemplo son los relatos criollos de *Los que se van*, en los que colaboran tres primeras figuras del llamado «grupo de Guayaquil», y de la novela de Ecuador: Gallegos Lara, Aguilera Malta y Enrique Gil. Son páginas alternadas de los tres escritores sobre el montuvio.

Como precedente notable de esta brillante novelística se cita a Luis A. Martínez (1869-1909), por su novela *A la costa*, que quedará entre las clásicas de América. Augusto Arias, que lo llama «el libro precursor», dice:

> *Su protagonista Salvador, es el que va a salto de mata, en vida difícil, y al que acaban por consumir la naturaleza bravía del trópico, la lentitud paupérrima de la burocracia y nuestras repetidas guerras civiles. Su hermana se prostituye. Ronda el desastre por este hogar mediano, señalado por todos los obstáculos. ¡Y qué descripción de las dos regiones ecuatorianas! ¡qué presencia móvil y caracterizada de los personajes, entre los cuales hasta figura una Celestina criolla, la vieja Rosaura! ¡qué cuadros del natural, entre la admonición y el presagio, y las ideas de contenido social sin estridencias ni falseamientos...!* [136].

Todo el sentido humano y social del libro de imaginación criollo palpita en los diálogos de los combatientes de la guerra civil y en el atormentado pensar del personaje; así, después de carcajadas, de silencios, de sed, de ver cadáveres, resume Martínez en su novela:

> *Levantóse del asiento, la mirada enérgica y con un brillo sobrehumano, el rostro pálido, el ademán imperativo. Era la representación de esos locos y soñadores que hacen la guerra*

al mundo, la vanguardia de la nueva idea que asomaba a fines del siglo, en un rincón de los Andes, después de un día de carnicería, como la flor nacida en un fango sangriento. Luciano admirado del cambio y las palabras de su amigo, a quien conoció paciente y manso, tuvo la visión de futuras catástrofes, de cataclismos que reducían a polvo el viejo edificio de la sociedad cristiana... De repente llegaba hasta el oído de los jóvenes el alarido de los pobres mártires de una idea confusa, que agonizaban en el campo, relinchos lejanos de caballos hambrientos; y allá en una loma, perdido en la sombra, un perro, el mismo de la víspera, tal vez, aullaba con eco lamentable. Y por el aire brumoso, por ese cielo sin luna, volaba un soplo de horror inexplicable y de infinita angustia.

Luis A. Martínez figura hoy — al lado de Gallegos, de Rivera, de Azuela, etcétera — como un gran novelista, aunque de una sola novela, como Rivera. Su carrera literaria la comenzó en «La Revista de Quito» (1898), colaborando junto a Manuel J. Calle y Roberto Andrade.

f) Venezuela

Los orígenes del criollismo venezolano parecen encontrarse en la «Revista Literaria» (1864), en la que se publicó una biografía de José Félix Ribas, que escribió el director de la publicación, Juan Vicente González (1811-1866). Este trabajo es de un criollismo desordenado. Pero Picón Salas lo ha comparado con el *Facundo*, de Sarmiento, y asegura que con él «surge el nativismo en las letras venezolanas». González — profesor que dirigió el Colegio del Salvador del Mundo, uno de los grandes centros de instrucción de su época — era un lector infatigable («tragalibros» lo llamaron sus contemporáneos) y un hombre de ideología política combativa, que le llevó a sufrir prisión en las bóvedas, bajo Páez (de ella nos habló en *El eco de las bóvedas*). Por el valor exaltado de esta biografía puede comprenderse el tono criollo de su obra. La novela venezolana, propiamente dicha, comienza a fines de siglo con *Peonía* (1890), en la que su autor — Manuel V. Romero García — exalta por primera vez en narración novelesca la magnífica llanura de Venezuela; sigue *El sargento Felipe* (1899), de Gonzalo Picón Febrés (1860-1918), notabilísima obra en que, sobre el tema de la guerra civil, predomina un fuerte cuadro de la vida social criolla. Es también autor de *Flor*, *Fidelia*, *Ya es hora* y *Nieve y lodo*. La de nuestro siglo, que ha de quedar prestigiada con el nombre de Rómulo Gallegos, cuenta con novelas, como *Peregrina*, *Ídolos rotos* (lo criollo bajo la revolución de 1900), y *Sangre Patricia*, con la huída de ella, de Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), que vivió en Francia y en Italia y estuvo incorporado al modernismo de su época. De sus personajes — advierte Picón Salas — que se diferencian de la novela siguiente (la de Gallegos) en que «renuncian a toda lucha».

g) Novela rioplatense

Asegura Carlos Ibarguren que después de la lucha de la civilización contra la barbarie, que reflejan las páginas de la literatura gauchesca del siglo XIX, la Argentina se nos presenta transformada, «si bien el gaucho primitivo de la leyenda ha muerto, el paisano que le ha sucedido ofrece características, tintas y modalidades de aquél, que si bien se extinguió, ha dejado impregnada la pampa de su recuerdo, de sus costumbres y de su alma» [137].

Este paisano, continuación del gaucho, aunque ya no sea la figura central que llena por completo un relato, no deja de intervenir como personaje principal de las novelas argentinas de nuestro siglo. El nuevo paisano es el que establece la separación — quizá demasiado convencional — entre novela gauchesca y criolla. Los escritores rioplatenses han utilizado de continuo en lo gaucho lo más

típico y nacional de su vida social; pero, cuando el gaucho ha ido perdiendo sus antiguos prestigios, la literatura del Plata entra en los cauces obligados de la de su continente. Se ha cultivado el tema con profusión y se ha intensificado a partir de 1900 con la literatura periodística. Como antecedente del siglo XIX tenemos los libros vernáculos de MARCOS SASTRE (1809-1887), como *El Tempe argentino*, en que describe El Plata y su novela significativa *Calandria*. Después, el paraguayo OTTO MIGUEL CIONE (n. 1877), de nacionalidad argentina, nos describe una estancia en *Lauracha*. El primer escritor, típicamente criollo, fué sin duda HORACIO QUIROGA (1878-1937) que, aunque nacido en el Uruguay, es ilustre figura y adelantado de la Literatura Argentina, maestro de narradores, tan hondo como minucioso en sus relatos criollos, como *El salvaje* o *El desierto*, en los que llega a alguno tan inquietante, como *La insolación*, en que intervienen dos perros foxterrieres que presienten la muerte de su amo. Recuerda a Poe, y sus protagonistas son, en ocasiones, bestias como una víbora o una serpiente. También empieza a comprender el hombre de aquellas selvas (él había residido en las de Chaco y Las Misiones) y sus trabajos. He aquí a los «mensús»:

> *Habían llegado, por fin. Los peones treparon la interminable cinta roja que escalaba la barranca, desde cuya cima el Silex aparecía mezquino y hundido en el lúgubre río. Y con ahijús y terribles invectivas en guaraní, bien que alegres todos, despidieron al vapor, que debía ahogar en una baldeada de tres horas la nauseabunda atmósfera de desaseo, pachulí y mulas enfermas que durante cuatro días remontó con él.*
>
> *Para Podeley, labrador de madera, cuyo diario podía subir a siete pesos, la vida del obraje no era dura. Hecho a ella, domaba su aspiración de estricta justicia en el cubicaje de la madera, compensando las rapiñas rutinarias con ciertos privilegios de buen peón: su nueva etapa comenzó al día siguiente, una vez demarcada su zona de bosque... La exploración en descubierto de madera; el desayuno a las ocho: harina, charque y grasa; el hacha luego, a busto descubierto, cuyo sudor arrastraba tábanos, harigüís y mosquitos; después el almuerzo, esta vez porotos y maíz flotando en la inevitable grasa, para concluir de noche, tras nueva lucha con las piezas de 8 por 30, con él yoparás de mediodía.*

Además, Quiroga se hizo, con la descripción de las aventuras y de las fieras de la selva, el autor predilecto de la infancia argentina y puede decirse que abrió el camino a una riquísima literatura infantil rioplatense, que cuenta hoy con autores como ADOLFO MONTIEL BALLESTEROS, CONSTANCIO C. VIGIL y ÁLVARO YUNQUE. Quiroga, además, se ha inclinado a la literatura psicológica, como *Historia de un amor turbio* (1908). Otro autor de temas criollos, aunque con frase urbana, es ENRIQUE DE VEDIA (1867-1917), con sus novelas *Quintúa*, *Transfusión*, *Rosenia*, etc.

Una novela que destacó en la Argentina fué *Montaraz*, de MARTINIANO LEGUIZAMÓN (1858-1935), que contiene los amores de un gaucho con una rica estanciera, obra que es, en parte, histórica (luchas caudillistas entre Artigas y Ramírez). Leguizamón tenía una gran solera criolla. He aquí cómo nos presenta su personaje como un fragmento paisajista en *El Forastero:*

> *Por entre vahos de cerrazón que filtraba la luz descolorida del alba, el monte iba asomando sus ramajes húmedos de la escarcha. Y en el limpión de una abra — dominando el ñandubaizal circundante — como si hubiera llovido ceniza, blanqueaban las techumbres de la estancia, en uno de cuyos corredores estaba parado un joven de rostro trigueño que ensombrecía la barba renegrida y luciente como un esmalte.*
>
> *Sus pupilas de reflejos verdosos miraban fijamente hacia los follajes que el viento estremecía, sugestionaba el alma tal vez por la helada soledad de aquella naturaleza triste, sin cantos, sin aromas, sin rumores, como si la muralla opresora de las tupidas arboledas hubiera apagado las palpitaciones de la vida...*

Una cita inevitable en la literatura argentina es la del célebre naturalista inglés WILLIAM H. HUDSON (1841-1922), que residió en Londres, desde muy joven, aunque había nacido en la Argentina, a la que dedicó varias narraciones. Por haberse conservado inglés y haber escrito en este idioma libros como *Las tierras purpúreas que Inglaterra perdió* (1885), en que se dolía de que las pampas no fueran británicas, los argentinos lo excluyen de su literatura. Luis Alberto

Sánchez no entiende esta exclusión por la calidad estética que adquiere su «atmósfera gauchesca» que se hace tan regional [138]. Hoy sus libros — muy útiles para conocer las pampas — son muy leídos por los lectores de español, que encuentran muy atractivas sus traducciones [139]. Un libro suyo importante es *Green Mansions* (1904), precedente imprescindible para las novelas de la selva como *La vorágine*.

Los novelistas argentinos se han distinguido de los demás americanos porque en su novela se da con menos frecuencia el planteamiento de los problemas sociales. Hay en ellos un persistente neonaturalismo que enlaza directamente con los folletines novelescos de los periódicos. Así, los mejores estímulos de la producción literaria se debe a la prensa. Fervor literario de *Caras y Caretas* (1897-1939), de *El País*, que en 1901, para fomentar la producción de novelas, abre un concurso en el que resulta triunfador ARTURO GIMÉNEZ PASTOR — el llamado Daudet argentino — con *La Rendición;* fundación de *Nosotros*, en 1907, por ALFREDO A. BIANCHI y ROBERTO F. GIUSTI; *La Nación*, con suplementos tan famosos como los relatos de GODOFREDO DAIREAUX, que formaban series como el titulado *Las veladas del tropero*. Los relatos breves argentinos han sido muy notables, como los de JUSTO P. SÁENZ, hijo (n. 1892).

XVII. La novela social

En los países hispanoamericanos presentan aspectos de novela los trabajos de estudios sociológicos. Revisten algunos amenidad y casi estructura y sólo les falta la anécdota intrigante. Así, puede citarse en Venezuela el libro *El Llanero*, de DANIEL MENDOZA (1823-1867) que, no obstante su cronología anticuada, es como una crónica novelesca, con descripciones excelentes del llano y del llanero (lo conocemos también lujosamente vestido), del caballo y de la potranquilla, las reminiscencias guerreras, etc.

El libro criollo, la novela con sus hombres y sus ambientes, ha dado la literatura más original de América. José Enrique Rodó, con su autoridad ya había dado la bienvenida a estas narraciones:

> *Nunca nos hallará indiferentes la narración que sea dueña del cincel con que se esculpen los tipos briosos y sencillos del «pago», sus escenas llenas de vigor y de vida, sobre la roca de que están hechas sus entrañas buenas y robustas* [140].

Desde el realismo social — aun en el mismo cuadro de costumbres —, ha dado las páginas más frecuentes a la novela de América. No sólo el campo y el campesino, sino la ciudad y sus ambientes sociales han sido los temas preferidos. Sus fuentes estaban en las novelas europeas, sobre todo de España, Inglaterra y Francia. El europeo más imitado en esta novela social fué el español Pío Baroja. Tampoco desconocían a los escritores rusos, especialmente a Dostoievski [141]. Las novelas realistas y naturalistas del siglo XIX podrían ser incluídas en este capítulo. Un precedente y ejemplo representativo: la ya citada novela *La Bolsa* (1891), del argentino Julián Martel, como magnífica expresión de la sociedad porteña de su tiempo. También pueden considerarse precedentes las de VICENTE PÉREZ ROSALES (1807-1886), con su visión retrospectiva del ambiente de Santiago de Chile, en *Recuerdos del pasado*.

Como un adelantado en este tipo de libros se considera al argentino LUCIO V. MANSILLA (1833-1913), escritor, militar y diplomático cuyo libro *Una excursión a los indios ranqueles* (1879) presenta en vivos cuadros el mundo de los primitivos argentinos.

Como novelista de fama en la Argentina, ha de citarse a CARLOS OCTAVIO BUNGE (1875-1918), autor de *Xarcas silenciario* (1903), *La novela de la sangre*

(escenas de la vida argentina a mediados del siglo XIX), *Los envenenados* y *Nuestra América*, uno de los libros en que se plantean los problemas criollos del continente, aunque a la manera del 98 español.

El problema social y político, de hecho, se plantea, más o menos incidentalmente, en todas las novelas de América. Un estudio de su sociología y de sus distintos problemas tendría que buscar en estos libros de imaginación un informe real del cuadro social. El ilustre americanófilo español José Sanz y Díaz, al dar las notas características del desarrollo de la narración hispanoamericana en un erudito prólogo, agrega: «el valor formativo o negativo de la organización social de cada país» [142].

Lo social vibra en toda novela americana, desde las antiguas, como *Peregrinaciones de un paria* (1833), de FLORA TRISTÁN, del Perú, hasta los modernos y menos socializantes escritores, como HUGO WAST (GUSTAVO MARTÍNEZ ZUVIRÍA, n. en 1883), de Argentina, en el que el problema de la separación de pobres y ricos está planteado humanamente siempre. Recuérdese en *Ciudad turbulenta*, por ejemplo, aquella comunión de atorrantes que tanto disgustaba a las damas porteñas en el templo de la aristocracia, o «aquel copón cuajado de pedrería con que su alma de rico pensó comprar la vida eterna...» Wast es un novelista muy editado y traducido.

En todos los escritores americanos encontraremos vivo el mismo problema social y las mismas preocupaciones políticas.

XVIII. La novela de protesta social. El indio y el criollo

La predilección por el tema social, al hacer el cuadro de las clases humildes, envolvió siempre un cierto sentido de protesta y de disconformidad con las normas sociales preestablecidas. La queja se había intensificado en el siglo XIX con la independencia de los países americanos y, proclamadas las democracias teóricas, con los privilegios de las aristocracias políticas. Las primeras quejas de clase fueron ocasionadas por el oprobioso espectáculo de la esclavitud. Era un emocionante motivo. La gran piedad por el esclavo — en la que se envolvía un dulce sentimiento de solidaridad humana hacia las razas oprimidas —, era un tema muy romántico. Pero en *María*, de Jorge Isaacs, los vimos desenvolverse en un ambiente benévolo y bajo un amo paternal y comprensivo; en cambio, en la novela antillana el tono antiesclavista ya adquiere la nota de la abierta protesta por la suerte de los esclavos de color (Cirilo Villaverde, Anselmo Suárez Romero o Gertrudis Gómez de Avellaneda). Es una novela en que se busca el corazón de los lectores y ya sabemos que la figura clásica del género fué la norteamericana Beecher Stowe, que murió en 1896, siendo la gran figura en esta literatura de protesta contra la esclavitud. Pero el tema del esclavo era el del negro y el problema no era general en América, sino problema particular de determinados países. En cambio, el del indio era un tema continental y autóctono, que interesaba a las nuevas nacionalidades [143]. Por esto sus trabajos y sus miserias habían de ser necesariamente el otro gran espectáculo de preocupación americana. El precedente que sugiere inmediatamente, como sabemos, esta clase de novela que los americanos han llamado *indianista* o *indigenista*, es la obra del célebre dominico español padre Bartolomé de las Casas (1470-1566), que con su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* defendió tan impetuosamente al indio que envolvió en una espesa «leyenda negra» la colonización de su propio país. El pintoresquismo romántico ya hemos visto cómo tuvo predilección por el tema de indios. Un gran cristiano hizo pensar en las penurias del hombre de la tierra conquistada. Fué imprescindible el utilizarlo para explotarla... Emocio-

naban los sufrimientos del indio en las grandes explotaciones de la selva y de las minas, en el traslado de los productos de ellas sobre sus sufridos y humildes hombros a través de las peligrosas rutas de los bosques, pampas y ríos...

Quien era tan sensible al ser humilde de América como Juan Montalvo, escribió, ya en los finales de su vida: «Si mi pluma tuviese don de lágrimas, yo escribiría un libro titulado «El Indio» y haría llorar al mundo» [144]. La resignación del indio ante su duro y muchas veces involuntario destino, había de impresionar mucho más que la doliente carga que los odiosos barcos negreros dejaban como instrumentos de trabajo en las playas americanas. El negro cazado como una bestia en sus tierras originarias y forzado a la esclavitud era, al fin y al cabo, un forastero y un extraño... Pero el indio había nacido allí y su humillación comenzó pronto cuando tuvo que servir de criado del mestizo y hasta del mulato. El indio — y sus rápidas mezclas al criollaje (cholo, roto, gaucho, montuno, etc.) — fué el auténtico proletario de América. Su inocente personalidad ganó prestigio desde la independencia y sus comunidades contaron en el juego político, aunque más en teoría que en la práctica. Hoy es raro el país americano en que no se han levantado monumentos a los heroicos caciques que defendieron su suelo contra los europeos. En uno de los barrios residenciales de Panamá hay una estatua al indio Urraca, caudillo de la resistencia indígena. El país que con más fuerza ha defendido al indio ha sido México, como hemos visto en las novelas de la guerra y revolución mexicana. Esto se debía a la concepción que tienen de su pueblo — que en la mayoría de los países no es europeo —, que hace decir a Julio Navarro Monzo en *El destino de América:*

> *Los mexicanos dan tal importancia al hecho que, desde la revolución de 1910, fundan en él su política social y cultural, su nacionalismo agrario. No tratan al indígena como una minoría. La minoría la constituyen quienes conservan las características de la raza blanca. Esa política suele ser llevada a las últimas consecuencias. Cuando mi última visita en 1933, el Catolicismo era perseguido en México, como lo venía siendo de años atrás. En el Museo Arqueológico de la capital, un letrero, coronando los ídolos aztecas, ordenaba: Descúbrase, está usted en presencia de los dioses mexicanos.*

En la novela criolla puede apreciarse la estimación del indio, ideológicamente considerado fundamento de la raza americana. En ella ya podemos apreciar el dolor y miseria de estos seres. Pero la dura repulsa y protesta contra los que los oprimen está en las narraciones basadas en los sufrimientos de la indiada, en sus trabajos, degeneración y depauperación; o bien su mundo idílico, cuando el blanco no ha hecho un infierno de sus pueblos.

Los escritores bolivianos han sobresalido en esta clase de narración. Un cultivador de esta novela ha sido el antes citado Alcides Arguedas, cuya visión de la verdad de su patria da valor de documentos a sus libros. Sus novelas indianistas son *Wata Wuara* (1904) primer borrador, breve y preparatorio de *Raza de bronce* (1919). Fijémonos en esta última como ejemplo — distinguido por la personalidad de su autor y la calidad del relato — de novela proletaria americana. Consta de dos partes. En la primera es el duro viaje al valle, durante dos semanas, camino de Miraflores, Aranjuez, Mecapaca, Caracato, Araca, etc., de unos pobres indios del vermo, gentes del Lago, que ni conocer el sabor de la leche... Van obligados por el patrón a un peligroso viaje en busca de semillas que podrían encontrarse en la región, pero no tan baratas... Ellos han de ir con sus propias bestias y aprovechan para llevar a los llagunos los productos del yermo. Sus sufrimientos llenan esta primera parte. Uno muere en el paso de un río; otro adquiere una fiebre de la que morirá después. Una de las bestias — con todo su cargamento — se pierde en el río. Las que regresan vuelven inutilizadas. En la segunda parte es un documento de condena contra los patrones, especialmente contra Pantoja, avaro y brutal con el indio de la hacienda Kohahuyo, a quien desposee de sus tierras, lo apalea sin piedad, lo obliga a engordarle cerdos en tiempos de hambre y no hay atropello y acto de despotismo que no

consuma. Arguedas no ha escrito un libro panfletario, sino intenso, emocionante y verdadero. El indio no es un ser inmaculado, sino un vencido. Sus artes son también perversas muchas veces (en sus viajes roba las frutas de los huertos, quema la casa del patrón con él dentro, hipócritamente besa la punta del pie del amo, busca el cuerpo del ahogado en el río para recogerle su caudal, etc.), y Arguedas nos recuerda que los soldados que lleva consigo Pantoja tienen sangre igualmente pura de indio, como la que derraman. En su vida no son seres tampoco muy atractivos. Anatematizan del amo y para evitar los males de la familia, las mujeres se dan al blanco, pero el hijo «ajeno» lo tiran al río o lo echan a los cerdos; en los funerales de sus difuntos hacen tal francachela que hombres y mujeres quedan tirados por los caminos de la procesión fúnebre y la propia viuda puede acabar el duelo bajo el acto bestial de cualquier vecino... El tipo mestizo tampoco sale muy bien parado. El administrador Troche, «cholo, grosero, codicioso y sensual», tenía poco sueldo a cambio de mucho mando. Era un don Juan mestizo, desaprensivo, que hacía ostentación de sus crímenes y en cuya tienda tenían que comprar los indígenas a triple de su valor para evitar sus violencias y represalias... La unidad del relato está en la pareja de más pureza: la joven pastora india Wata Wuara y el peón remero Agiali. La violencia que el patrón y sus amigos hacen a aquélla, ocasionándole la muerte, sacude a los indios a la guerra y la novela acaba con los incendios. El anciano Cochehuanca, que había dicho siempre: «Nuestro destino es sufrir», los lanza ahora a la venganza. La protesta contra la opresión llega cuando el lector está saturado de injusticias y la desea... Contiene también el libro gran valor folklórico. Supersticiones, fiesta del *chaulla-katu* en el Lago, medicinas espantosas («orines podridos, sal y el polvo finísimo de vidrio molido»), caverna de espíritus malignos, etcétera. Es libro de miseria, de despotismo, de hambres, de sequías... Los muñecos de esta farsa sirven al patrón y un día su furia lo aniquila... La preocupación social de Arguedas admite la comparación — que el mismo plantea en sus páginas — del indio con el mujik de la novela de Gorki. La tesis pesimista de morir parece rectificada por el mismo Arguedas en nota final a la última edición [145], en que reconoce que su obra ha actuado durante veinte años sobre la conciencia de su país, que ha adoptado tales resoluciones, «que el paria de ayer va en camino de convertirse en señor de mañana», y los hechos verídicos del libro, «salvo en detalles de pequeña importancia», no podrían darse hoy. Su contenido es tan novelesco que el autor no necesita recurrir a la fantasía con frecuencia. Sus imágenes y metáforas son rápidas y señeras («Apareció la moza y los jóvenes le clavaron la flecha en sus ojos») como la realización de los hechos, en ocasiones grandiosa. Agiali, remando la barca de los patrones con toda tranquilidad, sabe la violencia que han hecho a su esposa y les ha ocultado su muerte para cogerlos desprevenidos y, cuando ve pasar un aerolito, dice que «alguien ha muerto», llenando de angustias a los blancos que dejan guitarras y emprenden regreso, mientras bocinas y fuegos hablaban de guerra india en los montes... Y la descripción, también maestra, de la naturaleza, del valle y del yermo y «parajes en que el hombre ni aun alcanza a tener traza de gusano» y la naturaleza en su dinamismo devorador la *mazamorra del río:*

> *Una masa terrosa avanzaba, llenando el cauce hasta tocar con los reparos de piedra y troncos levantados en lo alto. Avanzaba lentamente como con cautela, rodando sobre sí misma, deteniéndose breves segundos, cual si se replegase para dar un salto, y de pronto se deshacía con un estallido breve y rotundo. Entonces corría la masa con alguna rapidez, hasta que tornaba a calmarse para volver a rodar en tumbos, y de su interior surgía el ruido sordo de piedras que se aglomeran y chocan al juntarse. A veces, detenida por su misma densidad o por algún saliente del terreno, suspendía del todo su lento caminar, y entonces nuevas capas de lodo venían a acumularse sobre la quieta superficie, para luego volver a estallar y correr. Y temblaba el piso con vibraciones repetidas, como si dentro trabajase una caldera en ebullición* [146].

Es una novela documento en favor del indio expoliado en las haciendas. No es un cuadro sentimental de hombres buenos y humildes, maltratados por la brutalidad ajena, como los libros antiesclavistas de los antillanos. Ya ha pasado el romanticismo; aquí se habla de hombres con muchas miserias y se nos dice en sus páginas que son inútiles defensores los líricos, como aquel Suárez, que escribía una leyenda inca con lo que veía en la propia hacienda de su amigo y los bellacos que proclaman su servidumbre para beneficio propio. Es una novela de bellas cualidades y expresiva de un género de protesta social, que ha sido muy empleado en hispanoamérica. Hugo Vilela ha hablado — con razón — de *arguedismo;* pues lógicamente, tenía que formar escuela. Un antecedente de Arguedas fué el malogrado Alberto Cornejo, con su novela *Manuelito Catacorta.*

No resulta muy fácil deslindar los campos de la novela indianista y de la criolla, ya que sus tipos humanos se dan mezclados en los relatos, como también en la realidad de las explotaciones de las selvas y de las minas. A veces aparece también el negro. Este género del obrerismo literario tenía su origen en la influencia pertinaz del naturalista Zola, en América. Los primeros autores han de buscarse también en el siglo XIX, como el colombiano Eduardo Zuleta (1862-1938), que a fines de siglo publica *Tierra Virgen* (Medellín, 1897), que es un cuadro de las costumbres antioqueñas en Remedios, para el que llega a emplear el dialecto negro. La composición de lugar de estas novelas comienza a ser preferentemente las minas. Como modelos puede suponerse *Germinal*, de Zola. Los más recalcitrantes en el tema y también los más acertados son los chilenos como Baldomero Lillo (1867-1923), que presenta en relatos sentimentales y realistas sus propias experiencias mineras *Subterra* (1904), y en *Subsole* (1907), su segunda y última colección de cuentos patéticos como *El chiflón del diablo* y *La compuerta número 2* [147] o Antonio Acevedo Hernández (el autor de *Manuel Luceño*), y Sady Zañartu con su descarnada novela minera, *Llampo Brujo.* También han de citarse los viejos relatos de los bolivianos, como los del ya citado Jaime Mendoza. La actitud llega a ser impetuosamente revolucionaria, como en Carlos Sepúlveda Leytón, el autor de *Hijuna*, *La fábrica* y *Camarada*, en que se plantean los problemas sociales obreros, incluyendo entre los trabajadores la angustiada figura del maestro de escuela, como en la última citada. También se inclinan a esta tendencia Laurencio Gallardo, en *Hombres de máquinas*, y Vicente Huidobro, en *La Próxima*, ambos chilenos. Los apuros de los obreros de la ciudad se encuentran en los relatos de Juan Godoy, Nicomedes Guzmán, el de *Vidas obscuras.*

La novela hispanoamericana ha llegado a nuestro siglo XX sin perder sus calidades de origen, su romanticismo, su amor a la tierra y a lo indígena y su progresismo, ya que no ha dejado de ensayar todos los movimientos literarios posteriores, como el realismo y el naturalismo. No ha sido ni es sorda al determinismo, a los problemas de la psicología individual y colectiva, y ha estado presente en los de cada momento, lo mismo sociales que estéticos. El naturalismo ha logrado grandes éxitos en la novela de América porque se apegó a la tierra y nos dió sus tipos como si fueran un producto, un fruto natural de sus ríos caudalosos, de sus imponentes sierras y glaciares, de sus impenetrables selvas, de sus miasmas mortíferos... Sus criollos e indios estaban tan fundidos con su medio, que sólo así nos explicamos después novelas como *Canaima*, de Rómulo Gallegos, con un protagonista que se confunde o convierte en un árbol no sólo por mimetismo o poesía, sino por compenetración con su naturaleza.

Existe ya en el siglo XX una novela propiamente americana. No obstante, las influencias europeas persisten. Bastaría observar las páginas literarias de los periódicos americanos, llenas de artículos sobre escritores de Europa. El suplemento de «La Nación», de Buenos Aires, podría mostrárnoslo. Aunque a

fines del siglo XIX las lecturas predilectas son las filosóficas de Compte o Spencer, y aunque el escritor más buscado y admirado es Lombroso, la influencia hispana parece renacer. Las revistas españolas, como «Vida Nueva», «España Moderna», «La Ilustración Artística Ibero-Americana», «El Madrid Cómico», etc., circulan profusamente por la América Española. Desde entonces hasta la actualidad, la incorporación de los más novísimos temas a su arte literario ha persistido también. El existencialismo — nuestra última denominación en Europa — es tan conocido en la literatura de América como en la misma Francia.

En el siglo XX se han producido tres grandes obras: *Don Segundo Sombra* de la que hemos hablado en este panorama por su continuidad gauchesca (aunque su autor tenga libros de las más avanzadas técnicas novecentistas su gran obra pertenece más al modernismo y a los temas del ochocientos); *La vorágine* (1924), del colombiano Rivera, en la que culminan los grandes temas de la naturaleza y del hombre hispanoamericanos iniciando una novelística de gran fuerza y originalidad; y *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, la más viva expresión de la gran novela moderna del continente. Esto, unido a la novela de protesta social de ecuatorianos y peruanos, a las de la Revolución Mexicana de 1910 y a las de la Guerra del Chaco de paraguayos y bolivianos, abre la gran novela del siglo XX que cada día florece con más esplendor. Las obras del chileno Eduardo Barrios, como *Los hombres del hombre* (1950)[148], geniales en su técnica de difícil y trabajada psicología, juntamente con las prosas del también argentino Jorge Luis Borges, constituyen lo más intelectual de la novela moderna. Direcciones y caminos que vienen todos del siglo XIX aunque acicates de actualidad les den vigencia.

Hay ya una novela hispanoamericana con puesto legítimamente ganado en el mundo de la narración y sus éxitos en el mundo van añadiendo nuevas y brillantes páginas al acervo común literario de la humanidad.

N O T A S

[1] Toda la erudita discusión sobre la existencia y problemática de la novela hispanoamericana y hasta qué punto son novelas las crónicas de Indias, pueden encontrarse planteadas y razonadas en los sabios ensayos de Luis Alberto Sánchez: *América, novela sin novelistas* (Lima, Librería Peruana, 1933; 2.ª ed. en Santiago de Chile, Ercilla, 1940); y Arturo Torres Rioseco, *La novela en la América hispana* (University California Press, Berkeley, California, 1939). Más tarde, Luis Alberto Sánchez se extiende nuevamente sobre la cuestión llevada a sus más razonables consecuencias en *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (Madrid, Editorial Gredos, 1953) (véanse el capítulo I de la primera parte, «¿Existe una novela americana?»; el III, «Problemática de la novela colonial», y el IV, «La novela en los cronistas», de la segunda parte).

[2] El ecuatoriano Leopoldo Benítez ha asegurado que «la conquista es la más fascinante novela de caballerías de la historia», en *Argonautas de la selva* (Fondo de Cultura Económica).

[3] Así es, por ejemplo, la titulada *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* (México, 1620), del chileno Francisco Bramón. Indudablemente, salvadas las diversas distancias, puede clasificarse como pastoril. Véase el estudio preliminar de Agustín Yáñez a la edición de 1943 (Colección del Estudiante, Imprenta Universitaria; México, 1943).

[4] Una edición fundamental es la que lleva prólogo de Ventura García Calderón (tomo VI de la Biblioteca de la Cultura Peruana, Ed. Desclé de Brouwer: París, 1938).

[5] De los últimos, el más importante es el de Bose Walter, B. S., *El Lazarillo de ciegos caminantes y su problema histórico* (La Plata, 1941).

[6] Véase: Jorge M. Furt, *La novela americana y argentina*, en suplemento de «La Nación», de Buenos Aires, del 28 de agosto de 1927. De los tres que cita, uno publicado en Venecia y en italiano, parece la publicación más antigua de motivo argentino.

[7] Son las del personaje más romántico — Rita Elaustro — de la novela *La ciudad pintada de rojo*, de Manuel Gálvez (Buenos Aires, 1948).

[8] *Nuevas aventuras desconocidas del doctor Russi*, en «Revista de América» (Bogotá, diciembre, 1947). Miramón se basa en la vida de Rufino J. Cuervo, escrita por sus hijos, y en los mismos boletines oficiales de Colombia, donde aparecen frases de Sué entre las mismas en que se redactan las disposiciones ministeriales. La descendencia del escritor francés llenó de truculencias las narraciones hispanoamericanas en Colombia, México y Chile especialmente.

[9] Manuel Gálvez: *La ciudad pintada de rojo*, novela (Buenos Aires, 1948).

[10] Carta fechada en Madrid el 4 de agosto de 1897. «Obras completas», tomo XLIV. *Cartas Americanas*, IV (1897-1900).

[11] Puede comprobarse en la primera de las *Cartas americanas* de Valera. Primera serie (Biblioteca de Autores Célebres; Madrid, 1889).

[12] Carmen Gómez Tejera: *La novela en Puerto Rico* (1947).

[13] En un trabajo sobre Alcides Arguedas, en la revista «Casa de la Cultura Ecuatoriana», tomo I:, núm. 4; (enero-julio 1947).

[14] *Discursos en las recepciones públicas que ha celebrado desde* 1847 *la Real Academia Española*, tomo II (Madrid, Imprenta Nacional, 1860). *Discurso (Observaciones sobre la novela)* del Excmo. Sr. D. Cándido Nocedal y Contestación del Excmo. Sr. Duque de Rivas, págs. 371-414.

[15] *Literatura nueva* (Panamá, «The Times Publishing», 1932).

[16] Prólogo a su selección *Algunos cuentos chilenos* (Buenos Aires, 1943; Colección Austral).

[17] En *Letras* (París, 1911).

[18] Carta de Madrid de 26 de agosto de 1889 (tomo XLII de las «Obras completas»; Madrid, 1915).

[19] Vidaurre ha merecido por su atractiva vida una biografía moderna: *Vidaurre* (Lima, 1935), obra póstuma de Jorge Guillermo Leguía (historiador peruano, 1898-1934).

[20] La bibliografía de Irisarri donde pueden seguirse estos aspectos aparece en: Antonio Batres Jáuregui, *Literatos guatemaltecos: Landívar e Irisarri* (Guatemala, Tipografía Nacional, 1896); Ricardo Donoso: *Antonio José de Irisarri. Escritos políticos* (prólogo, selección y

notas) (Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1934); Guillermo Feliú Cruz: *Proemio bibliográfico*, en «Anales de la Sociedad de Geografía e Historia», tomo IX, núm. 1 (Guatemala, Tipografía Nacional, septiembre de 1932); David Vela: *Literatura guatemalteca*, 2.ª ed., tomo II (Guatemala, Tipografía Nacional, 1944) (es de gran interés el estudio de Vela en sus capítulos I y II de la V parte que están dedicados a Irisarri, págs. 296-330); Luis Alberto Sánchez: *La tierra del Quetzal* (Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1950).

[21] Arturo Giménez Pastor, en *El Romanticismo bajo la tiranía* (1922), estudia este trágico momento de la Argentina bajo Rosas y la «*mazorca*».

[22] E. Anderson Imbert ha estudiado *Echeverría y el liberalismo romántico* en «Estudios sobre escritores de América» (Buenos Aires, Ed. Raigal, 1954, 222 págs.).

[23] La primera edición es de Santiago en la Imprenta del Progreso en 1845. Su título completo fué: *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina*. Su segunda edición se hizo en 1851. En España, la Editorial América hizo otra que llevaba una *Apreciación de Sarmiento*, por Rufino Blanco Fombona.

[24] Véanse rasgos del retrato que hace Sarmiento de Quiroga: «Le llamaron el *Tigre de los Llanos* y no le sentaba mal esta denominación, a fe. La frenología o la anatomía comparada han demostrado, en efecto, las relaciones que existen en las formas y las disposiciones morales entre la fisonomía del hombre y de algunos animales a quienes se asemeja en su carácter... Su cara poco ovalada estaba hundida en medio de un bosque de pelo, a que correspondía una barba igualmente espesa, igualmente crespa y negra, que subía hasta los pómulos, bastante pronunciados, para descubrir una voluntad firme y tenaz» (Edición Austral, Buenos Aires, 1951, pág. 61).

[25] José Enrique Rodó: *El que vendrá* (Barcelona, Editorial Cervantes; 1920).

[26] Véase el estudio moderno de Alberto Palcos: *Sarmiento. La vida, la obra, las ideas, el genio* (1938). También los de B. González Arrili: *Sarmiento* (1938), y Manuel Gálvez. *Vida de Sarmiento, el hombre de autoridad* (Buenos Aires, 1945).

[27] Concha Meléndez la considera — así como a las otras novelas históricas hispanoamericanas de la época — «muy inferiores en estilo y por su carácter folletinesco a las mejores imitaciones españolas de Larra y Carrasco, por ejemplo».

[28] Prólogo de Héctor Pedro Blómberg a su novela histórica *La mulata del Restaurador* (Buenos Aires, Ed. Atlántida, 1932).

[29] *Historia de la Literatura Argentina* (Colección Labor, 1945). Hay también un estudio de Pablo Rojas Paz: *Alberdi, el ciudadano de la soledad* (Buenos Aires, Ed. Losada, 1941; 318 páginas).

[30] Santiago, Ed. Cruz del Sur, 1944 (Colección de Autores Argentinos, bajo la dirección de Enrique Espinoza.

[31] En literatura uruguaya (*El Uruguay a través de un siglo*, estudio bilingüe; 1928).

[32] *El que vendrá* (Barcelona, Ed. Cervantes; 1920).

[33] *La literatura de Chile* (Buenos Aires, 1942).

[34] Mariano Picón Salas: *Literatura venezolana*, 2.ª ed. (Caracas, Ed. Las Novedades»; 1945).

[35] David Vela: *Literatura Guatemalteca*, 2.ª ed. (Guatemala, Tip. Nacional; 1944).

[36] *Literatura boliviana* (Madrid, Aguilar, 1954; 222 págs.).

[37] *La novela en Puerto Rico. Apuntes para su historia* (Cuadernos de la Universidad de Puerto Rico. Departamento de Estudios Hispánicos, núm. 2; Universidad de Puerto Rico, Junta Editora; 1947).

[38] Edición conmemorativa del Centenario (Junta Editora de la Universidad de Puerto Rico, 1946).

[39] *La novela en Puerto Rico* (Univ. de P. R., 1947; p. 49).

[40] El gran novelista ha sido estudiado en libros modernos: Mario Carvajal: *Vida y pasión de Jorge Isaacs* (Santiago, 1937) y Luis Carlos Velasco Madriñán: *Jorge Isaacs, el Caballero de las Lágrimas* (Cali, Ed. América, 1942).

[41] *Quién fué María*, en «Revista de América» (Bogotá, marzo de 1948). Dos años más tarde de la publicación de ese trabajo Luis Martínez Delgado ha insistido en las inspiraciones reales de la novela *¿Quién fué la María que inspiró a Jorge Isaacs?*, en «Revista de América» (Bogotá, abril-mayo 1950, págs. 65-80).

[42] Ha de advertirse que en el primer tercio del siglo XIX los libros de Chateaubriand circularon traducidos por América. Por ejemplo, la traducción de *Atala* había sido hecha en la Escuela de Lengua Española que tuvieron en París el mexicano fray Servando Teresa Mier y el venezolano Simón Rodríguez. El propio Chateaubriand fué el primero en comprar un ejemplar de ella.

[43] Una edición moderna lleva prólogo de E. Anderson Imbert (México, Fondo de Cultura Económica, 1951).

[44] Nueva York, 1932.

[45] El Libertador llamaba «Hijas del Sol» a las peruanas.

[46] *La novela indianista en Hispanoamérica* (1832-1889) (Madrid, Hernando; 1934).

[47] Concha Meléndez señala como buena la edición anotada por la doctora Pastoriza Flores (Nueva York, Heath & Co., 1932).

[48] Carta de San Sebastián del 20 de octubre de 1897 (en *Cartas americanas*, tomo XLIV de sus «Obras completas»; Madrid, 1926).

[49] Véase el artículo de AUGUSTO ARIAS: *Juan León Mera, precursor del americanismo literario*, en «Revista de América» (Bogotá, enero 1949, págs. 78-96).

[50] En «Hispania», vol. XXXVIII, diciembre 1955, pág. 502 (reproducido de *Sur*, marzo-abril 1955, pág. 81).

[51] Antes había aparecido inacabada (ocho capítulos) en «El Mosaico» (Bogotá, I, 186 y siguientes, 1861. A la de 1866 siguieron otras ediciones como la de París, 1889 con prólogo de Salvador Camacho Roldán.

[52] JOHN E. ENGLEKIRK y GERALD E. WADE, *Bibliografía de la novela colombiana*, con una Introducción (México, 1950). Es una separata de 102 páginas de la «Revista Iberoamericana, XV, enero 1950 (con ciertas adiciones).

[53] GERALD E. WADE: *Una introducción a la novela colombiana*, en «Revista de América», núm. 43-44, pág. 69 (Bogotá, julio-agosto 1948).

[54] Este escritor colombiano, que había nacido en Santo Domingo, ha sido editado recientemente por su compatriota Benigno A. Gutiérrez: *Cuentos y novelas de F. de P. Rendón*, vol. I de la Colección Popular de Clásicos Maiceros (Medellín, Ed. Bedout, 1954; 392 págs.).

[55] Tanto Cortázar como Latorre (*El Montañés*, Medellín, I, 1, septiembre 1897, págs. 1-12) y Marco Tulio Salazar (*Repertorio Americano*, IV, 167-168) la han elogiado.

[56] Hay una segunda edición, también en París, Casa del Autor (1893). Fué traducida al francés por Mme. Margarite du Lac en «Le Monde Latine et le Monde Slave».

[57] Otras ediciones de *El Moro* fueron: 2.ª de Nueva York (1904); 2.ª de Bogotá, Arboleda y Valencia (1921), prólogo de José Manuel Marroquín Osorio, presbítero; Bogotá, Ed. ABC (1937); edición conmemorativa de la fundación de Bogotá, Ministerio de Educación Nacional (1938); Autobiografía de un caballo, Buenos Aires, Ed. Colombia (1943), prólogo de Roberto Arrazola (texto de la de 1938); etc.

[58] GERALD E. WADE: *Una introducción a la novela colombiana*, citada, pág. 75.

[59] Bogotá, 1896, prólogo de Pedro Nel Ospina. Hay otra edición, sin fecha, de la Universidad de Ytah, con prólogo, adaptación y vocabulario de Enrique de la Casa y Magde Howe.

[60] Novela del tiempo de la colonia (Medellín, A. J. Cano, 1928, con prólogo de T. C.); hay otra edición moderna de la Colección Panamericana (Buenos Aires, 1945), con prólogo de Rafael Maya, *Carrasquilla y la novela en Antioquia*. Maya lo considera el primer novelista de Colombia, concepto que ratifica en un ensayo, en *Los tres mundos de don Quijote y otros ensayos* (Bogotá, Eds. rev. Bolívar, 1952).

[61] E. ANDERSON IMBERT: *Historia de la literatura hispanoamericana* (Fondo de Cultura Económica, México, 1954; pág. 182).

[62] TOMAS CARRASQUILLA, «Obras completas» (Madrid, Ediciones y publicaciones españolas, 1952; XXXII y 2295 págs.).

[63] Don Juan Valera ha tratado en sus cartas de esta obra y de alguna de Carlos María Ocantos, como *Promisión*, séptima novela de su serie publicada en Madrid. (Véase Biblioteca de Autores Célebres: *Cartas Americanas*, primera serie; Madrid, 1889.)

[64] A Julio Larra se debe un estudio: *Payró, el hombre y la obra* (Buenos Aires, Ed. Claridad, 1938; 231 págs.).

[65] RODRIGO MIRÓ: *Teoría de la Patria* (Buenos Aires, 1947).

[66] La novela indianista posterior a 1889 ha sido estudiada por los profesores Gerald E. Wade y William H. Archer, de la Universidad de Tennessee *(The Indianista Novel since 1889*, en «Hispania, vol. XXXIII, núm. 3, agosto 1950; págs. 211-220).

[67] El ilustre profesor de la Universidad de Puerto Rico, doctor Cesáreo Rosa-Nieves, en el guión de las conferencias que explicó en su cátedra de Literatura Puertorriqueña de dicha Universidad en 1947, clasificó como novelistas del realismo a Francisco del Valle, Salvador Brau, Federico Degetau González; y como del naturalismo, a Manuel Zeno Gandía, Matías González García, José Elías Levis, Félix Matos Bernier, Ramón Juliá Marín y Juan Braschi. Gracias al gentil envío de una copia mimeógrafa con que me obsequió el doctor Rosa-Nieves, conozco un desarrollo sistemático de dicha importante literatura.

[68] En *Fernando Santiván: el hombre, el escritor*, Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 49 (Madrid, enero 1954), pág. 81.

[69] Trabajo citado en la nota anterior.

[70] *Apuntes sobre la novela y el cuento en Chile*, en «Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid, julio-agosto 1951, pág. 68).

[71] A esta clase de literatura debe corresponder también aquella otra de Darío titulada *La carne*, cuyo anuncio sublevó a don Juan Valera verla anunciada en la cubierta de *Azul*. Decía que daba «en las narices del alma» y que le hacía pensar en «tufillo a pornografía». (Carta de 29 de octubre de 1888, en *Cartas Americanas*, primera serie; Bib. de Autores Célebres; Madrid, 1889.)

[72] Prólogo a *Música sentimental*, de Cambaceres, que lleva fecha de 1922 (editada en Buenos Aires, 1924).

[73] Introducción y epílogo a *Potpourri*, 3.ª ed. (París, 1883).

[74] *Una época bonaerense: El ochenta* (1935).

[75] Interesa el prólogo de Julio Piquet a la edición de «La Nación».

[76] *Ensayo sobre Eduardo Wilde* (1947).

[77] En «Diario de Centroamérica» (20 de octubre de 1900).

[78] *La belleza de la Lengua Castellana y Don Juan de Montalvo* (Panamá, 1942). El señor Hugo Escala, diplomático de Ecuador en Panamá, es también prosista y autor de *La sandalia del peregrino*.

[79] *Recuerdos del Ingenioso Hidalgo* (Neiva-Huila, 1950; Bib. de Autores Huilenses, vol. I).

[80] Así puede verse en su carta a propósito del discurso de Emilio Cotarelo Mori en la Academia Española sobre *Imitaciones castellanas del Quijote* (1900). Véase Juan Valera: *Cartas Americanas*, tomo IV (1897-1900); «Obras completas», vol. XLIV (1926).

[81] En *Panorama de la Literatura Ecuatoriana*, Quito, Impr. de la Universidad Central, 1948. Augusto Arias tiene también un valioso estudio sobre el gran escritor (*El Quijote de Montalvo*. Quito, 1948).

[82] *Cuatro clásicos americanos* (Madrid, 1951).

[83] Apareció en *Los Lunes del Imparcial* de Madrid el 22-X-1888 como una de sus *Cartas Americanas*. En el vol. XLIII de *Obras completas* de Valera (Madrid, 1915), pp. 267-294.

[84] Carta dirigida a Amado Nervo e incluida por Juan González Olmedilla en *Ofrenda de España a Rubén Darío* (1916).

[85] Publicada en «Nosotros», de Buenos Aires (febrero de 1917).

[86] ERNESTO MEJÍA SANCHEZ: *Los primeros cuentos de Rubén Darío*, en «Correo Literario» (Madrid, 15-VIII-1953). Este artículo ha sido el prólogo de un libro posterior.

[87] Eduardo Gómez Baquero, al hacer la crítica de este libro, nos permite valorar toda su obra novelística en «El Sol», de Madrid (25 de agosto de 1927).

[88] Véase la edición moderna de Emecé Eds. (Buenos Aires, 1954, 363 págs.), con notas y vocabulario al cuidado de Leopoldo Lugones, hijo.

[89] Estas páginas las reproduce «Atenea», revista de la Universidad de Concepción (Chile, año XXIX, núm. 321, págs. 262-271, (marzo de 1952).

[90] Escritora americana. La novia de G. C. Art.º en Diario de Barcelona, (Barcelona, 13-VIII-1949).

[91] Así dice Pedro A. Gómez Naranjo: «Inteligencia, sutileza, agilidad mental, penetración y estilo suelto y conciso. Todo esto lo poseía con creces. Por eso llegó a ser el mejor cronista de su época» (*Perfil de Centroamérica. Escritores de Guatemala*, en «Revista de América» (Bogotá, julio-agosto 1948; pág. 137).

[92] En *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, tomo II, ya citada.

[93] Cuarta edición (1945).

[94] El enigma de *Zogoibi*, en suplemento de «La Nación», de Buenos Aires (2 de octubre de 1927).

[95] El estilo, el ambiente y los caracteres de *Zogoibi*, en suplemento de «La Nación», de Buenos Aires (15 de julio 1928).

[96] El sentido alegórico de *Zogoibi*, también en «La Nación», (3 de marzo de 1929).

[97] ENRIQUE LARRETA: *La Naranja* (Madrid, Espasa-Calpe, 1948).

[98] Ibidem.

[99] *Los valores eternos en la obra de Enrique Larreta* (Buenos Aires, Ed. Sopena Argentina, 1946).

[100] *Ensayo sobre la novela histórica* (Buenos Aires, 1942).

[101] *El caso de la gloria de Don Ramiro* (1913).

[102] *La Naranja*, citada.

[103] Obra citada.

[104] Obra citada.

[105] Es curioso observar cómo los escritores de América se hacen eco de los temas del 98 español y cómo lo aplican también a los problemas nacionales de sus propios países. *La vorágine* de José Eustasio Rivera ha sido considerada como un libro derrotista y de amargo pesimismo para la capacidad criolla ante la resolución de los problemas sociales y económicos del continente. En este libro, concretamente, la selva cauchera.

[106] ALFONSO REYES: *El deslinde. Prolegómenos a la Teoría Literaria* (México, El Colegio de México, 1944).

[107] *La Historia y la Novela* (Montevideo, 1947).

[108] Frases que reprodujo Rubén Darío en «Letras».

[109] Es de interés el trabajo del hispanista francés ROBERT BAZIN titulado *Les trois crises de la vie de Ricardo Palma*, basado principalmente en el *Epistolario* de Palma (Lima, 1949) y publicado en «Bulletin Hispanique», LVI, 1954, 49-82 (según nota aparecida en «Hispania», mayo 1955, pág. 239).

[110] Ricardo Palma ha sido muy editado. Entre las ediciones modernas han de citarse la que ha dirigido Edith Palma (Madrid, Ed. Aguilar, 1952) y la también completa sobre textos corregidos por el propio autor y con opiniones críticas sobre él (Editorial Cultura Antártida, 6 volúmenes; en el I, una bibliografía de Raúl Porras).

[111] Un ejemplo de éste es *Blasones, duendes y damillas* (Madrid, Aguilar, 1953).

[112] Obra citada, pág. 127.
[113] En «Revista de América» (Bogotá, julio-agosto 1948).
[114] José J. Ortega Torres: *Hist. de la lit. colombiana*, 2.ª ed. (Bogotá, 1935; pág. 508).
[115] Carrasquilla, *Homilías*.
[116] Gerald E. Wade: *La novela Mercedes, de Marco Antonio Jaramillo*, en «Revista Iberoamericana» vol. XIX, núm. 37 (octubre 1953, págs. 147-152).
[117] *El Modernismo y los poetas modernistas* (Madrid, «Mundo Latino», 1929).
[118] *La Naranja*, citada.
[119] *La Naranja*, citada.
[120] Un estudio moderno de ellas se debe a Eunice Joiner Gates (*The Imaginery of «Don Segundo Sombra»*, en «Hispanic Review», vol. XVI, 1948; The Univ. of Penns. Press).
[121] Antonio Montarcé Lastra: *El fondo español de lo gauchesco*, en «Cuadernos Hispanoamericanos» (Madrid, julio-agosto 1948).
[122] Pablo Rojas Paz: *Guiraldes*, en suplemento de «La Nación» de Buenos Aires (13 de noviembre de 1927).
[123] Antonio Montarcé (trabajo citado).
[124] *La Naranja*, ya citada.
[125] Ya dice Montarcé — en su citado trabajo — que sus características son continentales y que, entre el gaucho de la provincia de Buenos Aires o el de Catamarca o el de Salta o el huaso chileno o el llanero venezolano, no existen otras diferencias que las de su atuendo personal, que «en lo demás es idéntico» y que hasta puede identificarse con el «cow-boy» del norte.
[126] *Temperamento, cultura y obra de Alcides Arguedas*, en la revista «Casa de la Cultura Ecuatoriana», tomo II, núm. 4, Quito, enero-julio, 1947, págs. 164-193.
[127] A. B. G., Biografía y crítica (Santiago, Ed. Nascimento, 1940; 338 págs.).
[128] A. B. G. (1830-1920), Estudio biográfico y crítico (Santiago, Imprenta Universitaria; 1941; XXV y 652 págs.).
[129] En «Las Américas Book News» de Nueva York (enero 1956) se anuncian como publicaciones recientes: *Durante la Reconquista; El pago de las deudas; El primer amor; El loco Estero; La fascinación y una escena social; Gladys Fairfield; La Aritmética en el amor; La flor de la higuera; Los trasplantados* (2 vols.); *Un drama en el campo*, y *Memorias de un tolstoiano*.
[130] La Literatura de Chile (Buenos Aires, 1941).
[131] Esta sátira de preferencia chilena llega a su más extrema expresión en *Rasquoére* de Alberto del Solar, sobre el mismo tema del sudamericano en París.
[132] Edna Coll, *Chile y los chilenos en la novela de Joaquín Edward Bello* (Habana, Editorial Lex, 1947; 228 págs.).
[133] Januario Espinosa: *La carrera literaria* (Santiago, Nascimento, 1941).
[134] Véase el ya citado *Panorama de literatura ecuatoriana*.
[135] El escritor César E. Arroyo — autor de la novela de paisajes europeos *Iris* y que murió en 1938 siendo cónsul de Ecuador en Cádiz — tiene un breve estudio sobre esta novela *Una bellísima novela ecuatoriana: Lorenzo Cilda, por Víctor M. Rendón* (Marsella, 1930).
[136] Obra citada.
[137] Prólogo a *El paisaje y el alma argentina*. Descripciones, cuentos, y leyendas del terruño. Selección de Carlos Ibarguren, Antonio Aita y Pedro Juan Vignale (Buenos Aires, Comisión Argentina de Cooperación Intelectual, 1938).
[138] Sus textos ingleses han sido traducidos, como *The purple Land* lo fué en Madrid en 1928, y *El ombú* en la Colección Austral, actualmente. La estimación de nuestra época a la obra de Hudson puede apreciarse en el libro de Ezequiel Martínez Estrada: *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (México, Fondo de Cultura Económica, 1951).
[139] Obra citada, pág. 254.
[140] *El que vendrá* (Barcelona, Ed. Cervantes; 1920).
[141] Las relaciones de los novelistas rusos con los hispanoamericanos ha sido estudiada en diversas ocasiones: Max Daireaux (en «Nosotros», LXXXI, 1927, pág. 24) y actualmente el profesor George O. Schanzer, de Kansas (*Parallels between Spanisch American and Russian Novelistic Themes*, en «Hispania», vol. XXXV, núm. 1, febrero 1952, págs. 42-48).
[142] *Narradores hispanoamericanos: Estudio crítico biobibliográfico y selección* (Barcelona, H.Y.M.S.A.; 1942).
[143] Especialmente donde hay más población india. Donde ésta es escasa — como en Colombia —, la novela indianista lo es también.
[144] En «El Espectador».
[145] Editorial Losada (Buenos Aires, 1945).
[146] La predilección de la novela americana por la descripción del río ha sido observada por Concha Meléndez (*El mito de los ríos en dos novelas hispanoamericanas*, en «Asomante», 1943).
[147] Véase Roque Steban Scarpa: *Lecturas Americanas* (Santiago, 1944) y Armando Donoso: *Algunos cuentos chilenos* (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943).
[148] Esta novela y esta gran personalidad literaria la hemos estudiado anteriormente. Véase: Agustín del Saz: la novela hispanoamericana, Universidad de Barcelona, Secretaría de Publicaciones, Barcelona, 1954. págs. 25-36.

BIBLIOGRAFÍA

GENERAL

a) Bibliografías

Bibliografía para la Historia de la Literatura de los diversos estados hispanoamericanos, en R. L. Grismer: «A reference Index to Twelve Thousand Spanish American Authors» (Nueva York, 1939).

A. Palau Dolcet: *Manual del librero hispanoamericano* (Barcelona, 1948).

Roberto J. Payró: *Historias de la literatura americana. Guía bibliográfica* (Washington, Unión Panamericana, 1950).

Cecil K. Jones: *A bibliography of Latin American Bibliographies*, 2.ª ed. (Washington, Unión Panamericana, 1950).

Julio A. Leguizamón: *Bibliografía general de la literatura hispanoamericana* (Buenos Aires, Editoriales Reunidas, 1954; 213 págs.).

b) Estudios

Manuel Ossorio y Bernard: *Apuntes para un diccionario de escritores americanos del siglo XIX*, en «España Moderna», III, 36; págs. 198-202; IV, 37, págs. 196-206; IV, 38; páginas 166-173 (Madrid, 1891-92).

F. Contreras: *Les écrivains contemporains de l'Amérique espagnole* (París, 1900).

Andrés González Blanco: *Los contemporáneos: Apuntes para una historia de la literatura hispanoamericana a principios del siglo XX* (París, Garnier, 1907-9; 3 vols.).

Vicente G. Quesada: *Vida intelectual en la América Española (siglos XVI, XVII y XVIII* (Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917; 326 págs.).

Aliro Carrasco: *Letras hispanoamericanas desde la época colonial hasta nuestros días* (Santiago de Chile, Impr. Chile, 1919; 475 págs.).

I. Goldberg: *Studies on Spanish American Literature* (Nueva York, Brentano's, 1920).

Bernard Moses: *Spanish Colonial Literature in South America* (Londres, Nueva York, Hispanic Society of America, 1922; 661 págs.).

Eduardo Gómez de Baquero («Andrenio»): *El Renacimiento en la novela en el siglo XIX* (Madrid, Mundo Latino, 1924).

R. D. Silva Uzcategui: *Historia crítica del Modernismo* (Barcelona, 1925).

Pedro Henríquez Ureña: *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (Buenos Aires, Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias, 1928; 198 págs.).

Alfred L. Coester: *Historia literaria de la América Española*, traducido por Rómulo Tovar (Madrid, Hernando, 1929, 564 págs.).

Max Daireaux: *Panorama de la littérature hispano-américaine (sauf Mexico)* (París, 1930).

Juan Marinello: *Literatura hispanoamericana: hombres, meditaciones* (México, Univ. Nacional de México, 1937; 186 págs.).

Armando D. Pirotto: *La literatura en América: el coloniaje* (Buenos Aires, Montevideo, Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1937; 223 págs.).

J. Torres Revello: *El libro, la imprenta y el periodismo en América* (Buenos Aires, 1940).

Luis Alberto Sánchez: *Balance y liquidación del Novecientos* (Santiago, 1940).

Ídem: *Historia de la literatura americana desde los orígenes hasta nuestros tiempos* (Santiago de Chile, Ercilla, 1940; 690 págs.).

Felipe Massiani: *Sobre la novela en este lado del Atlántico*, en «Revista del Caribe», número 4, (Caracas, diciembre 1941; pág. 3).

Floyd D. Amner: *Hispano-american culture studied through hispano-American literature, an interpretative study* (Granville, Ohio, Denison University, 1942, 86 págs.).

E. Herman Hespelt, Irving A. Leonard, John Reid, John E. Englekirk and John A. Crow: *An outline history of Spanish American literature* (Nueva York, Crofts, 1942; 192 págs.).

Giacomo Prampolini: *Historia universal de la Literatura* (Buenos Aires, Utha Argentina, 1941-42). En los volúmenes XI y XII están las redacciones sobre las literaturas hispanoamerica-

nas de Roberto F. Giusti, José M.ª Chacón y Calvo, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Isaac Barrera, Mariano Latorre, Gustavo Adolfo Otero, Alberto Miramón, etc.

José Sanz y Díaz: *Narradores hispanoamericanos.* Estudio crítico-bibliográfico y selección (Barcelona, Hymsa, 1942).

Mariano Picón Salas: *De la conquista a la independencia: tres siglos de historia cultural* (México, Fondo de Cultura Económica, 1944).

Isaac Barrera: *Historia de la literatura hispanoamericana* (Quito, 1935: 1944).

Roque Esteban Scarpa: *Lecturas Americanas* (Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1944).

Luis Alberto Sánchez: *Nueva historia de la literatura americana* (Buenos Aires, Ed. Americalee, 1944; Asunción, 1950).

Julio A. Leguizamón, *Historia de la literatura hispanoamericana* (Buenos Aires, Editoriales Reunidas, S. A., 1945; 2 vols.).

Arturo Torres Ríseco: *La gran literatura iberoamericana* (Buenos Aires, Emecé, Editores S. A., 1945; Buenos Aires, Ed. Emecé, 1951).

Crispín Ayala Duarte: *Resumen histórico crítico de la literatura hispanoamericana* (Madrid, 1945).

Literatura hispanoamericana. Épocas prehispánica y colonial, por Rodolfo Barón Castro, Época moderna, por Guillermo Lohmann Villena, en «Historia de la Literatura Universal» dirigida por Ciriaco Pérez Bustamante (Madrid, Editorial Atlas, 1946).

Benjamín Carrión: *La novela americana*, en «Revista de las Indias» (Bogotá, 1946).

Ramón D. Perés: *Historia de la literatura española e hispanoamericana* (Barcelona, Sopena, 1947).

Pedro Henríquez Ureña. *Corrientes literarias en la América Hispana* (México, 1949).

Aníbal Sanchez Reulet: *La filosofía latinoamericana contemporánea* (Washington, Unión Panamericana, 1949).

Arqueles Vela: *Teoría literaria del Modernismo. Su filosofía, su estética, su técnica* (México, 1949).

Leopoldo Zea: *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica. Del Romanticismo al positivismo* (México, El Colegio de México, 1949; 396 págs.).

Jorge Campos: *Antología hispanoamericana* (Madrid, Ediciones Pegaso, 1950).

José Juan Arrom: *Estudios de literatura hispanoamericana* (La Habana, 1950; 163 págs.).

Bernice D. Matlowsky: *Antología del cuento americano. Guía bibliográfica* (Washington, Unión Panamericana, 1950).

Guillermo Furlong, S.I.: *La cultura femenina en la época colonial* (Buenos Aires, 1951).

Guillermo Díaz-Plaja: *Modernismo frente a 98* (Madrid, Espasa-Calpe, 1951).

Antología Caballo de Fuego: *La poesía del siglo XX en América y España* (Buenos Aires, Ediciones Rev. Caballo de Fuego, 1952; 80 págs.).

A. Berenguer Carisomo y Jorge Bogliano: *Medio siglo de literatura americana* (Madrid, Instituto Cultura Hispánica, 1952).

Jose Gaos: *Antología del pensamiento hispanoamericano* (México, 1953).

R. Bazin: *Histoire de la littérature américaine de langue espagnole* (París, Lib. Hachette, 1953).

Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana* (México, Fondo de Cultura Económica, 1954).

Charles Vincent Aubrun: *Histoire des lettres hispano-américaines* (París, Collection Armand Colin, 1954).

Enrique Anderson Imbert: *Estudios sobre escritores de América* (Buenos Aires, Ed. Raigol, 1954; 222 págs.).

Max Henríquez Ureña: *Breve historia del Modernismo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1954; 544 págs.).

Irving A. Leonard: *Romances of Chivalry in the Spanish Indies* (University of California, Publications in Modern Philology (vol. XVI, 3; pág. 219).

Alberto Zum Felde: *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. El ensayo y la crítica* (México, 1954).

R. G. Mead: *Breve historia del ensayo hispanoamericano* (México, 1956).

c) Sobre novela hispanoamericana

Juan Valera: *Cartas americanas*, primera serie, en Biblioteca de Autores Célebres (Madrid, 1889). Véanse las tituladas: «Carta-Dedicatoria»; «Sobre Víctor Hugo»; «Azul».

Ídem: *Cartas* (1889-1890). Tomo XLII de «Obras completas» (Madrid, 1915). Véanse: «Novela parisiense mexicana»; «La poesía y la novela en el Ecuador»; «Tradiciones peruanas». «Novela-Programa».

Ídem: *Cartas* (1891-1897). Tomo XLIII de «Obras completas» (Madrid, 1926). Comprende: «Cartas a la Revista Ilustrada de Nueva York» y «Cartas al Correo Español de Buenos Aires».

Ídem: *Cartas* (1897-1900). Tomo XLIV de «Obras completas» (Madrid, 1926). Tienen interés para la novela las de fecha 4 de agosto y 20 de octubre de 1897 y 27 de agosto de 1900.

Pedro Henríquez Ureña: *Apuntaciones para la novela en América* (Buenos Aires-La Plata, Coni, 1927).

Luis Alberto Sánchez: *América, novela sin novelistas* (Lima, 1933; Santiago, 1940).
Concha Meléndez: *La novela indianista en Hispanoamérica* (1832-1889) (Madrid, Hernando, 1934).
Arturo Torres Ríoseco: *La novela en la América hispana* (Berkeley, Univ. of Calif. Press., 1939; Univ. of California Publications in Modern Philology, vol. 21, núm. 2; págs. 159-256).
Ídem: *Novelistas contemporáneos de América* (Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1939).
Amado Alonso: *Ensayo sobre la novela histórica* (Buenos Aires, 1942).
Francisco Monterde: *Novelistas hispanoamericanos (del prerromanticismo a la iniciación del realismo)*. Prólogo y selección (México, 1943).
Concha Meléndez: *Asomante. Estudios hispanoamericanos* (Universidad de Puerto Rico, 1943).
A. del Saz: *Resumen de historia de la novela hispanoamericana* (Barcelona, Ed. Atlántida, 1949).
H. Petriconi: *Spanisch-Amerikanische Romane der Gegenwart, Ib.-Am.* (Forschungsinstitut, Hamburgo, 1950).
Gerald E. Wade y William H. Archer: *The indianista novel since 1889*, en «Hispania», vol. xxxiii, núm. 3 (agosto 1950).
Luis Alberto Sánchez: *La tierra del Quetzal* (Santiago, Ercilla, 1950).
A. Curcio Altamar: *La novela en la época colonial*, en «Bolívar», núm. 7 (marzo 1952; páginas 313-324).
Luis Alberto Sánchez: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (Madrid, Ed. Gredos, 1953).
Arturo Uslar Pietri: *Breve historia de la novela hispanoamericana* (Caracas, 1955).

ARGENTINA

Enrique García Velloso: *Historia de la literatura argentina* (Buenos Aires, Estrada, 1914).
Ricardo Rojas: *La literatura argentina* (Buenos Aires, 1917; 4 vols.; 3.ª ed.: Buenos Aires, Losada, 1950, 8 vols., con apéndices que la actualizan e índices onomásticos).
Tristán Valdaspe: *Historia de la literatura argentina e hispanoamericana*, con numerosos trozos selectos (Buenos Aires, Alfa y Omega, 1920; 260 págs.).
Jorge Max Rhode: *Las ideas estéticas en la literatura argentina* (Buenos Aires, Coni, 1921 a 1926; 4 vols.).
S. E. Leavitt: *Argentine Lit., a Bibliography of Literary Criticism, Biography and Literary Controversy* (Chapel Hill, 1924).
Valery-Larbaud: *Lettres argentines et uruguayennes*, en «Revue Européenne» (París, diciembre 1925).
Roberto G. Paterson: *Lecciones de literatura argentina* (Buenos Aires, Perrotti, 1926; 154 páginas).
Emilio de Matteis: *Panorama della letteratura argentina contemporánea* (Génova, Casa Editrice Nazionale, 1929; 178 págs.).
Antonio Aita: *La literatura argentina contemporánea*, 1900-1930 (Buenos Aires, L. J. Rosso, 1931; 156 págs.).
Matilde Rolla: *Disegno storico della letteratura argentina* (Roma, Editrice Studium, 1932; 252 páginas).
Emilio Suárez Calimano: *Directrices de la novela y el cuento argentino* (Buenos Aires, 1933).
Natalio Abel Vadell: *Estudio histórico crítico de la literatura argentina*, primera serie (Buenos Aires, Impr. Spinelli, 1937; 209 págs.).
Enrique González Trillo y L. Ortiz Behety: *Historia de la literatura americana y argentina* (Buenos Aires, 1937, 190 págs.; 3.ª ed., 1938, 224 págs.).
Fermín Estrella Gutiérrez: *Panorama sintético de la literatura argentina* (Santiago de Chile, Ercilla, 1938; 147 págs.).
Juan Pablo Echagüe: *Las letras* (coloniales), en «Argentina», Academia Nacional de la Historia. Historia de la Nación Argentina, iv, 1.ª sección, págs. 95-128 (Buenos Aires, 1938).
Julio Noé: *Curso y antología de literatura hispanoamericana y especialmente argentina* (Buenos Aires, Angel Estrada y C.ª, 1940; 797 págs.).
Fermín Estrella Gutiérrez: *Historia de la literatura americana y argentina*, con antología (Buenos Aires, Kapelusz, 1941; 574 págs.).
Ídem y Emilio Suárez Calimano: *Historia de la literatura americana y argentina* (Buenos Aires, Kapelusz, 1940; 549 págs.).
Ana Julia Darnet de Ferreyra: *Historia de la literatura americana y argentina*, 4.ª ed. (Buenos Aires, Estrada, 1940).
Rene Bastianini y Laura Bastianini de Molina Vedia: *Literatura americana y argentina* (Buenos Aires, Librería del Colegio, 1941; 782 págs.).
Roberto F. Giusti: *Ampliación de la literatura argentina*, en Giacomo Prampolini: *Historia Universal de la literatura*, xii (Buenos Aires, Uteha, 1941).

Álvaro Yunque: *La literatura social en la Argentina. Historia de los movimientos literarios desde la emancipación nacional hasta nuestros días* (Buenos Aires, Claridad, 1941; 327 págs.).

Juan Pinto: *Panorama de la literatura argentina contemporánea* (Buenos Aires, Editorial Mundi, 1941).

Ernesto Morales: *Literatura argentina* (Buenos Aires, Atlántida, 1944; 154 págs.).

Roberto F. Giusti: *Siglos, escuelas, autores* (Buenos Aires, Problemas, 1946; 413 págs.).

Arturo Giménez Pastor: *Historia de la literatura argentina* (Buenos Aires, Ed. Labor, 1948; 2 vols.).

Juan Carlos Ghiano: *Constantes de la literatura argentina* (Biblioteca Juan M.ª Gutiérrez, Buenos Aires, Editorial Raigal, 1953).

Germán García: *La novela argentina* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1954).

BOLIVIA

Santiago Vaca Guzmán: *La literatura boliviana: Breve reseña. Escritores en verso. Escritores en prosa. Medios de publicidad. Oratoria. Influencia de las razas en las letras altoperuanas.* 2.ª ed. (Buenos Aires, Impr. de P. E. Coni, 1883; 206 págs.).

Abel Alarcón: *La literatura boliviana*, 1545-1916, en «Revue Hispanique», XLI, París, 1917; págs. 563-633).

Juan Francisco Bedregal: *Estudio sintético de la literatura boliviana*, en «Bolivia en el Primer Centenario de su independencia», edición dirigida por J. Ricardo Alarcón A. (La Paz, 1925; págs. 289-308).

Rosendo Villalobos: *Letras bolivianas: Los prosistas literarios* (La Paz, 1936; 139 págs.).

José Eduardo Guerra: *Itinerario espiritual de Bolivia* (Barcelona, Araluce, 1936; 195 páginas).

Crispín Ayala Duarte: *Historia de la literatura hispanoamericana: Bolivia*, en «Anales de la Univ. Central de Venezuela», Caracas, XXV, 1937; págs. 73-116).

Augusto Guzmán: *Historia de la novela boliviana* (La Paz, Biblioteca de la revista «México», núm. 3, 1938; 216 págs.).

Carlos Medinaceli: *Estudios críticos. Sucre* (Editorial Charcas, 1938).

Gustavo Adolfo Otero: *Literatura de Bolivia*, en Giacomo Prampolini: *Historia Universal de la Literatura*, XII (Buenos Aires, Uteha, 1941).

Ignacio Prudencio Bustillo: *Páginas dispersas* (Sucre, Universidad San Francisco Javier, 1942; 272 págs.). (Contiene capítulos dedicados al Romanticismo y a sus escritores.)

Enrique Finot: *Historia de la literatura boliviana* (México, Porrúa, 1943; 474 págs.).

José Arellano Fisher: *Historia de la literatura boliviana* (Méjico, 1943).

Hugo Vilela: *Alcides Arguedas y otros nombres de la literatura de Bolivia* (Buenos Aires, Kier, 1945).

H. Céspedes Espinosa: *Historia de la literatura boliviana* (Cochabamba, 1948).

Fernando Díez de Medina: *Literatura boliviana. Introducción al estudio de las letras nacionales del tiempo mítico a la producción contemporánea.* Prólogo del doctor Hugo Bohórquez R. (Madrid, Aguilar, 1954).

COLOMBIA

José M.ª Vergara Vergara: *Historia de la literatura en Nueva Granada (hasta 1802)*, Isidro Laverde Amaya: *Bibliografía colombiana*, t. I (Bogotá, Impr. Medardo Rivas, 1895; 296 págs.)

Roberto Cortázar: *La novela en Colombia* (Bogotá, 1908).

Jesús M.ª Ruano: *Resumen histórico crítico de la literatura colombiana* (Bogotá, Casa Editorial Santafé, 1925; 210 págs.).

Antonio Gómez Restrepo: *La literatura colombiana a mediados del siglo XIX* (Bogotá, Ed. Colombia, 1926; 177 págs.).

Joaquín Ospina: *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia*, t. I (Bogotá, Cromos, 1927, 828 págs. de A a F; t. II, Bogotá, Ed. Aguilar, 1937, 836 págs., de G a M; t III, 1937, 1026, de M a Z.

Gustavo Otero Muñoz: *La literatura colonial y la popular en Colombia* (La Paz, 1928; 324 págs.).

Adolfo Dollero: *Cultura colombiana: Apuntaciones sobre el movimiento nacional de Colombia desde la conquista hasta la época actual* (Bogotá, 1930; 868 págs.).

Luis López de Mesa: *Introducción a la historia de la cultura en Colombia. Sinopsis del desarrollo cultural de este país e interpretación de sus causas y dificultades* (Bogotá, 1930; 203 págs.).

P. Pablo Ladrón de Guevara: *Novelistas malos y buenos* (Bogotá, 1910; 4.ª ed. Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1933; 676 págs.).

Sturgis E. Leavitt y Carlos García Prada: *A tentative bibliography of colombian literature* (Cambridge, Harvard University Press, 1934; 80 págs.).

José J. Ortega T.: *Historia de la literatura colombiana*, 2.ª ed. (Bogotá, Cromos, 1935, XL y 1214 págs.).

Mariano Latorre: *Primera glosa sobre la novela en la América del Sur*, en «Atenea» (Chile, XXXIV, 1936; 154-167).

Selección Samper Ortega de literatura colombiana (Bogotá, Minerva, 1937). (Cien volúmenes.)

Javier Arango Ferrer: *La literatura de Colombia* (Buenos Aires, Fac. de F. y L., 1940).

Alberto Miramón: *Literatura de Colombia*, en Giacomo Prampolini: *Historia universal de la Literatura*, XII (Buenos Aires, Uteha, 1941).

Nicolas Bayona Posada: *Panorama de la literatura colombiana* (Bogotá, 1942; 5.ª edición revisada y puesta al día, Bogotá, Cromos, 1951).

Enrique C. de la Casa: *La novela antioqueña* (México, Instituto de Hispánico de los Estados Unidos, 1942).

Silvio Julio de Albuquerque Lima: *Escritores de Colombia e Venezuela* (Río de Janeiro, Federaçao das Academias de Letras do Brasil, 1942 ;210 págs.).

Rafael Maya: *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana* (Bogotá, Librería Voluntad, 1944, 146 págs.).

Baldomero Sanín Cano: *Letras colombianas* (México, Fondo de Cultura Económica, 1944; 216 páginas).

Antonio Gómez Restrepo: *Historia de la literatura colombiana*, 2.ª ed. (Bogotá, 1945; 4 volúmenes).

Gustavo Otero Muñoz: *Historia de la literatura colombiana*, 5.ª ed. (Bogotá, Librería Voluntad, 1945, 323 págs.).

Ricardo A. Latcham: *Perspectivas de la novela colombiana actual*, en «Atenea», (Concepción, Chile, LXXXIII, 248, febrero 1946, págs. 200-235. Ibídem en «Revista de la Universidad del Cauca», junio 1946, núm. 9, págs. 1-31).

Gerald E. Wade: *An introduction to the Colombian novel*, en «Hispania», XXX, 1947, 467-483).

Ídem: *Una introducción a la novela colombiana*, en «Revista de América» de Bogotá (julio y agosto de 1948, vol. XV, núms. 43 y 44).

John E. Enklekirk y Gerald E. Wade: *Bibliografía de la novela colombiana* (México, Imprenta Universitaria, 1950).

Hernando Téllez: *Literatura de Colombia*, 2.ª ed. (Bogotá, 1952).

P. José A. Muñoz Segura: *Literatura colombiana*, (Bogotá, 1952).

Rea Spell: *Contemporary Spanish-American fiction* (The University of North Carolina Press).

Catálogo de la Librería Colombiana (Bogotá, Camacho Roldán y C.ª, núms. 7-50).

COSTA RICA

Rogelio Sotela: *Literatura costarricense: antología y biografías* (San José de Costa Rica, Lehmann, 1927; 200 págs.).

Ídem: *Literatura costarricense* (San José, 1938).

L. Montalbán: *Historia de la literatura de la América Central*, 2 vols. (San Salvador, 1939).

Pedro Henríquez Ureña: *Literatura de América Central*, en Giacomo Prampolini: *Historia Universal de la Literatura*, XII (Buenos Aires, Uteha, 1941).

Mary B. MacDonald y Dwight H. MacLauhlin: *Vida y obra de autores de Costa Rica*, I (La Habana, Ed. Alfa, 1941).

Rogelio Sotela: *Escritores y poetas de Costa Rica* (San José de Costa Rica, Lehmann, 1923; 703 págs.; 1942).

Ramiro de Córdova: *Neurosis en la literatura centroamericana: Contribución al estudio del Modernismo en Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica* (Managua, Nuevos Horizontes, 1942; 86 págs.).

F. M. Núñez: *Itinerario de la novela costarricense* (San José de Costa Rica, Imprenta Española Soley y Valverde, 1947; 47 págs.).

CHILE

José Toribio Medina: *Historia de la literatura colonial en Chile* (Santiago de Chile, Mercurio, 1878; 3 vols.).

Pedro Pablo Figueroa: *La lit atura chilena. Bosquejo histórico desde la colonia hasta nuestros días*, en «América Literaria», introducción a la sección chilena (Santiago de Chile, 1891; 51 págs.).

Ídem: *Chile intelectual: Reseña histórica de la literatura chilena (1540 a 1900)* (Santiago de Chile, Impr., Lit. y Enc.; Barcelona, 1900).

Ídem: *Prosistas y contemporáneos: la intelectualidad en Chile* (Santiago de Chile, Impr. La Ilustración, 1908).

Diego Barros Arana: *Nociones de historia literaria*, en «Obras completas» (Santiago de Chile, 1908, tomo IV).

L. Carlos Soto Ayala: *Literatura coquimbana. Estudios biográfico y crítico sobre los literatos que ha producido la provincia de Coquimbo* (Santiago de Chile, Francia, 1908).

Emilio Vaisse (Omer Emeth): *La vida literaria en Chile* (Santiago de Chile, La Ilustración, 1909; 422 págs.).

Benjamín Vicuña Subercaseaux: *La producción intelectual de Chile* (Santiago, Universo, 1909).

Luis Z. Silva Arriagada: *La novela en Chile*, ensayo bibliográfico (Santiago, 1910).
Jorge Huneus Gana: *Cuadro histórico de la producción intelectual de Chile*, en «Biblioteca de Escritores», I (Santiago, 1910; 880 págs.).
Armando Donoso: *Los nuevos. La joven literatura chilena* (Valencia, Sempere, 1912; 236 páginas).
Domingo Amunategui Solar: *Bosquejo histórico de la literatura chilena. Período colonial* (Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1918, 106 págs.).
Idem: *Bosquejo histórico de la literatura chilena* (Santiago, Imprenta Universitaria, 1920; 669 págs.).
Jose Toribio Medina: *La literatura femenina en Chile* (Santiago de Chile, 1923; 335 págs.).
Domingo Amunategui Solar: *Historia de Chile. Las letras chilenas* (Santiago, 1925; 259 págs.).
Gustavo Barroso: *Literatura de Chile*, en «Rev. da Academia Brasileira de Letras (Río de Janeiro, XVI, 48, diciembre 1925, págs. 268-88; ibíd., XVII, 49, enero 1926, págs. 34-60).
Pedro Nolasco Cruz: *Estudios sobre literatura chilena* (Santiago, Zamorano y Caperán, 1926; 391 págs.).
Samuel Lillo: *La literatura chilena* (Santiago, 1930).
E. Solar Correa: *Escritores de Chile* (Santiago, 1931-33; 2 vols.).
Alone (Hernán Díaz Arrieta): *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XIX* (Santiago, Nascimento, 1931).
Raúl Silva Castro: *Curso de historia de la literatura chilena* (Santiago, Instituto Pedagógico, 1933).
Francisco Antonio Encina: *La literatura histórica chilena* (Santiago, 1935).
A. Torres Rioseco y R. Silva-Castro: *Ensayo de bibliografía de la literatura chilena* (Cambr. [Mass.], 1935.
Chilean Who's Who (Quién es quién en Chile) (1937).
Domingo Melfi: *Estudios de literatura chilena*, primera serie (Santiago, Nascimento, 1938).
Carlos Seura Salvo: *Tipos chilenos en la novela y en el cuento nacional* (Santiago, Univ. de Chile, 1938).
Mariano Latorre: *La literatura de Chile*, en «Las Literaturas americanas», IV (Buenos Aires, Coni, 1941, Colección publicada por el Instituto de Cultura Latinoamericana; 208 págs.).
Domingo Melfi: *Ampliación de la literatura chilena*, en Giacomo Prampolini: *Historia Universal de la Literatura* XII (Buenos Aires, Uteha, 1941).
Mariano Latorre: *La literatura en Chile* (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, Buenos Aires, 1941).
Norberto Pinilla: *Panorama y significación del movimiento literario de* 1842 (Santiago, Universidad de Chile, 1942).
Pedro Selva: *Historia de las influencias literarias en Chile*, en «Atenea», (Concepción, Chile, 23, LXXXV, 257-8, nov.-dic. 1946; págs. 388-395).
Jose Zamudio: *La novela histórica en Chile* (Santiago, 1949; 60 págs.).
Salvador Reyes: *Apuntes sobre la novela y el cuento en Chile*, en «Cuadernos hispanoamericanos», Madrid, julio-agosto 1951, núm. 22; págs. 67-74.
Juan Mujica: *Desarrollo cultural de Chile* (Barcelona, 1954; 32 págs.).
Alone (Hernán Díaz Arrieta): *Historia personal de la literatura chilena* (1955).
Hugo Montes y Julio Orlandi: *Historia de la literatura chilena* (Santiago, 1955; 388 págs.).
A. Torres Rioseco: *Breve historia de la literatura chilena* (México, 1956).

ECUADOR

Juan León Mera: *Novelistas ecuatorianos* (Madrid, 1909).
Isaac Barrera: *La literatura ecuatoriana* (Quito, 1926; Buenos Aires, 1947).
Alfonso Rumazo González: *Historia de la literatura ecuatoriana* (Quito, 1935; 5 vols.).
Eugene Schyttner: *Vida y obras de autores ecuatorianos* (La Habana, Ed. Alfa, 1943).
Isaac J. Barrera: *Historia de la literatura ecuatoriana* (Quito, Ed. Ecuatoriana, 1944, 2 vols. Publicaciones de la Academia Ecuatoriana).
Carlos A. Rolando: *Las bellas letras en el Ecuador* (Guayaquil, Impr. Talleres Municipales, 1944).
Jesús Vaquero Dávila: *Síntesis histórica de la cultura intelectual y artística del Ecuador* (Quito, 1947).
Augusto Arias: *Panorama de la literatura ecuatoriana* (Quito, Imprenta de la Universidad Central 1948; 2.ª edición).
Ángel F. Rojas: *La novela ecuatoriana* (México, Fondo de Cultura Económica, 1948; 234 páginas).
Leopoldo Benítez: *Ecuador: drama y paradoja* (Colección Tierra Firme, México, Fondo de Cultura Económica, 1950).
Benjamin Carrión: *El nuevo relato ecuatoriano* (Quito, Casa de la Cultura, 1952).

EL SALVADOR

Román Mayorga Rivas: *La literatura del Salvador*, en «Nueva Revista de Buenos Aires», VI, 1882; págs. 18-35.

Crispín Ayala Duarte: *Historia de la literatura en Honduras y San Salvador*, en «Anales de la Universidad Central de Venezuela», marzo-abril 1931; págs. 193-224.

Hugo Lindo: *Panorama de la literatura salvadoreña*, en «Atenea» (Concepción, Chile, LVIII, núm. 174, 1939; págs. 366-401).

L. Montalbán: *Historia de la literatura de la América Central* (San Salvador, 1939; 2 vols).

Pedro Henríquez Ureña: *Literatura de la América Central*, en Giacomo Prampolini: *Historia Universal de la Literatura* XII (Buenos Aires, Uteha, 1941)

Ramiro de Córdova: *Neurosis en la literatura centroamericana: Contribución al estudio del Modernismo en Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica* (Managua, Nuevos Horizontes, 1942; 86 págs.).

J. R. Uriarte: *Síntesis histórica de la literatura salvadoreña* («Rev. del Ministerio de Cultura del Salvador, 1945, 4; págs. 77-82).

Idem: *Síntesis histórica de la literatura salvadoreña*, en «Rev. del Ministerio de Cultura», IV, núms. 11-12 (San Salvador, enero-junio 1945; págs. 77-82).

GUATEMALA

Antonio Batres Jáuregui: *Literatos guatemaltecos. Landívar e Irisarri.* Con un discurso preliminar sobre el desenvolvimiento de las ciencias y las letras en Guatemala (Guatemala, Tipografía Nacional, 1896; 312 págs.).

Ramón A. Salazar: *Historia del desenvolvimiento intelectual de Guatemala desde la fundación de la primera escuela de letras europeas hasta la inauguración del Instituto Nacional de Indígenas en 1896* (Guatemala, Tip. Nacional, 1897, 407 págs.).

Crispín Ayala Duarte: *Historia de la literatura en Guatemala*, en «Anales de la Universidad Central de Venezuela» (enero-febrero 1931; págs. 25-53).

Agustín Mencos Franco: *Literatura guatemalteca en el período de la colonia* (Guatemala, Tipografía Nacional, 1937; 192 págs.).

Pedro Henríquez Ureña: *Literatura de América Central*, en Giacomo Prampolini: *Historia universal de la Literatura*, XII (Buenos Aires, Uteha, 1941).

Luis Antonio Díaz Vasconcelos: *Apuntes para la historia de la literatura guatemalteca.* Épocas indígena y colonial (Guatemala, 1942).

Ramiro de Córdova: *Neurosis en la literatura centroamericana: Contribución al estudio del Modernismo en Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica* (Managua, Nuevos Horizontes, 1942; 86 págs.).

David Vela: *Literatura guatemalteca* (Guatemala, Unión Tipográfica, 1943, 2 vols.; 308 y 440 páginas).

Catálogo general de libros, folletos y revistas desde 1892 a 1943 (Guatemala, Tipografía Nacional, 1944)

HONDURAS

Rómulo Ernesto Durón: *Honduras literaria. Colección de escritos en prosa y verso, precedidos de apuntes biográficos* (Tegucigalpa, Tip. Nacional, 1896-99; 2 vols.).

Rafael Heliodoro Valle: *Indice bibliográfico hondureño*, en «Rev. Centro América», volumen V (1913).

Catálogo metódico de la Biblioteca Nacional de Honduras (índices de autores y materias) (Tegucigalpa, 1915).

Francisco J. Alduz: *Los escritores de Honduras*, en «Bol. de la Unión Panamericana (Washington, junio 1919).

Catarino Castro S.: *Honduras en la primera centuria. Nuestra vida política, diplomática, militar y cultural de los primeros cien años, 1821-1921* (Tegucigalpa, Tipografía Nacional, 1921; 129 páginas)

Miguel Navarro jr.: *Poetas y prosistas de Honduras* (Tegucigalpa, 1932).

Néstor Bermúdez: *Escritores de Honduras* (La Habana, 1939; 2 vols.).

Pedro Henríquez Ureña: *Literatura de América Central*, en Giacomo Prampolini: *Historia universal de la Literatura*, XII (Buenos Aires, Uteha, 1941).

Ramiro de Córdova: *Neurosis en la literatura centroamericana: Contribución al estudio del Modernismo en Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica* (Managua, Nuevos Horizontes, 1942; 86 págs.).

José Sanz y Díaz: *Narradores hispanoamericanos* (Barcelona, 1942; págs. 105-111).

Marcos Carías Reyes: *Hombres de pensamiento* (Tegucigalpa, 1947).

Rafael Heliodoro Valle: *Historia intelectual de Honduras*, en «Rev. del Archivo y Biblioteca Nacional de Tegucigalpa» (marzo-abril 1948; págs. 385-411).

Ramón Rosa: *Oro de Honduras* (antología) (1948, 2 vols.).

Rafael Heliodoro Valle: *Historia del libro en Honduras*, en «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 43, Madrid, julio 1953; págs. 94-102).

NICARAGUA

Francisco Zamora: *Los nuevos literatos nicaragüenses*, en «El Universal Ilustrado» (México, 15 julio 1920; págs. 24-25).

Leonardo Montalbán: *Historia de la literatura de América Central* (San Salvador, Talleres Tipográficos del Ministerio de Instrucción Pública, 1929-31; 2 vols.).

Crispín Ayala Duarte: *Historia de la literatura en Nicaragua*, en «Anales de la Universidad Central de Venezuela» (Caracas, mayo-junio 1931; págs. 259-291).

Humberto Osorno: *Los grandes ignorados* (Managua, Atlántida, 1940).

Pedro Henríquez Ureña: *Literatura de América Central*, en Giacomo Prampolini: *Historia universal de la Literatura*, XII (Buenos Aires, Uteha, 1941).

Gustavo Tijerino: *Antología nacional en prosa* (León, Ed. Hospicio, 1942).

Ramiro de Córdova: *Neurosis en la literatura centroamericana: Contribución al estudio del Modernismo en Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica* (Managua, Nuevos Horizontes, 1942; 86 págs.).

PANAMÁ

El Parnaso Istmeño (Panamá, 1904) (publicación por entregas, inacabada).

Octavio Méndez Pereira: *Parnaso panameño* (Panamá, 1916) (Incluye una reseña de la literatura panameña desde tiempos coloniales.)

Demetrio Korsi: *Antología de Panamá: Parnaso y prosa* (Barcelona, 1926).

Antología panameña: Verso y prosa (Panamá, 1926).

Leonardo Montalbán: *Historia de la literatura de América Central* (San Salvador, 1929-31; 2 volúmenes).

Octavio Méndez Pereira: *Literatura nueva* (Panamá, The Times Publishing, 1932).

Luis Alberto Sánchez: *La novela en la costa del Pacífico* (Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1937; 12 págs.). (Separata de «Anales de la Univ. de Chile», 1936.)

Enrique Ruiz Vernacci: *Introducción al cuento panameño* (Biblioteca Selecta, t. III; Panamá, 1946).

Rodrigo Miró: *La literatura panameña. Breve relato histórico* (Panamá, Impr. La Nación, 1946; 12 págs.).

Octavio Méndez Pereira: *Panamá, país y nación de tránsito* (Panamá, Colección Selecta, febrero 1946).

Rodrigo Miró: *Teoría de la Patria* (Buenos Aires, 1947).

Ídem: *Orígenes de la literatura novelesca en Panamá*. Edición del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación (Panamá, Imprenta Nacional, 1948). Folleto de 29 páginas.

Doña Pérez de Zárate: *La novela panameña*, en «Épocas» (Panamá, febrero 1948).

Rodrigo Miró: *El Romanticismo en Panamá* (Panamá, 1948).

Ismael García S.: *Panorama de la literatura panameña. Época colonial* (Panamá, 1949).

Rodrigo Miró: *La cultura colonial en Panamá* (México, 1950).

Ídem: *El cuento en Panamá. Estudio, selección y bibliografía* (Panamá, 1950).

Octavio Méndez Pereira: *Cuaderno de literatura. Guía antológica* (1503-1671).

PARAGUAY

José Segundo Decoud: *La literatura en el Paraguay*, 2.ª edición (Buenos Aires, Peuser, 1889).

Adolfo P. Carranza: *Las letras en el Paraguay*, en «Revista Nacional» (Buenos Aires, XII, 1890; págs. 343-359).

J. Natalicio González: *Solano López y otros ensayos* (París, Ediciones de Indias, 1926; 167 páginas).

Ídem y Pablo M. Ynsfran: *El Paraguay contemporáneo* (París, Asunción del Paraguay, 1929; 196 págs.).

Justo Pastor Benítez: *Algunos aspectos de la literatura paraguaya* (Río de Janeiro, 1935).

J. Natalicio González: *Proceso y formación de la cultura paraguaya* (Buenos Aires, Guarania, 1938).

Henri de Lanteuil: *O Paraguai intelectual* (Río de Janeiro, a.c.p., 1939).

Viriato Díaz Pérez: *Literatura del Paraguay*, en Giacomo Prampolini: *Historia universal de la Literatura*, XII (Buenos Aires, Uteha, 1941).

Carlos R. Centurión: *Historia de las letras paraguayas. Época precursora. Época de formación* (Buenos Aires, Ayacucho, 1947; 2 vols.).

Silvano Mosqueira: *Semblanzas del Paraguay*.

PERÚ

José de la Riva Agüero: *Carácter de la literatura del Perú independiente* (Lima, Librería Francesa Científica Galland, 1905; 299 págs. (tesis).

Ventura García Calderón: *Del Romanticismo al Modernismo: Prosistas y poetas peruanos* (París, Ollendorff, 1910; 545 págs.).

Carlos Prince: *Bosquejo de la literatura peruana colonial. Causas favorables y adversas de su desarrollo*, II (Biblioteca Peruana de la colonia, Lima, 1910-11; 311 págs.; con su suplemento publicado en 1912, 142 págs.).

Ventura García Calderón: *La literatura peruana, 1535-1914*, en «Revue Hispanique» (París, XXXI, 1914; 91 págs.).

Ricardo Davalos Lisson: *Lima de antaño: Cuentos y tradiciones, críticas literarias, artículos de costumbres y de índole narrativa, seguidos de un ensayo sobre la literatura colonial del Perú*, 2.ª edición (Barcelona, Montaner y Simón, 1925).

José Carlos Mariategui: *El proceso de la literatura*, en «Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana» (Lima, Biblioteca Amauta, 1928).

A. Yépez Miranda: *Peruanidad literaria y revolución* (Cuzco, 1934).

Augusto Tamayo Vargas: *Perú en trance de novela* (Lima, Ed. Baluarte, 1940).

Ricardo A. Latcham: *La literatura peruana. Sierra, costa y montaña. Características generales*, en «Atenea» (Concepción, XLI, núm. 182, 1940; págs. 188-212).

Estuardo Núñez: *Literatura del Perú*, en Giacomo Prampolini: *Historia universal de la Literatura*, XII (Buenos Aires, Uteha, 1941).

Alfredo Yépez Miranda: *Pasado y presente de las letras peruanas* (Cuzco, 1942).

Luis Alberto Sánchez: *La literatura del Perú* (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1943).

Ídem: *La literatura peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú* (Lima, 1928-29, 2 vols.; 2.ª ed., Lima, Ed. E.T.C.M., 1946, 1 vol.).

Alberto Tauro: *Elementos de literatura peruana* (Lima, Palabra, 1946, 137 pags.).

Carlos Mirô Quesada Laos: *Rumbo literario del Perú* (Buenos Aires, Emecé, 1947, 370 páginas).

Augusto Tamayo Vargas: *Apuntes para un estudio de la literatura peruana* (Lima, 1947).

Luis Alberto Sánchez: *La literatura peruana* (Buenos Aires, 1951; 6 vols.).

Abraham Arias Larreta: *Presencia y actitud del nativo en la novela peruana*, en «América» (La Habana, julio 1954; págs. 14-26).

PUERTO RICO

Félix Matos Bernier: *La novela en Puerto Rico*, en «Isla de Arte» (Puerto Rico, 1907).

Plumas amigas. Compilación de trabajos en prosa y en verso (San Juan de Puerto Rico, 1912-1913).

Francisco Castañeda: *Nuevos estudios* (San Salvador, Imprenta Nacional, 1919).

Antonio S. Pedreira: *Bibliografía puertorriqueña* (1493-1930) (Madrid, 1932).

René Jiménez Malaret: *La literatura en Puerto Rico*, en «América» (La Habana, octubre 1940; págs. 15-26).

Aguinaldo puertorriqueño de 1843, edición conmemorativa del Centenario (Universidad de Puerto Rico, 1946; con una introducción de Francisco Matos Paoli).

Pedro Henríquez Ureña: *Literatura de Santo Domingo y Puerto Rico*, en Giacomo Prampolini: *Historia Universal de la Literatura*, XII (Buenos Aires, Uteha, 1941).

Augusto Bird: *Bibliografía puertorriqueña* (1930-1945) (Universidad de Puerto Rico, t. I, 1946; t. II, 1947).

Carmen Gómez Tejera: *La novela en Puerto Rico. Apuntes para su historia* (Cuadernos de la Universidad de Puerto Rico, Departamento de Estudios históricos, núm. 2; Universidad de Puerto Rico, 1947).

Idem: *Nuestra retardación novelística*, en revista «Índice» (vol. 224).

URUGUAY

Norberto Estrada: *Nuestros novelistas* (Montevideo, Impr. y Enc. 18 julio, 1903; 32 págs.).

Raúl Montero Bustamante: *La literatura uruguaya*, en «Uruguay a través de un siglo», de Carlos M. Maeso (Montevideo, 1910; págs. 427-38).

Ídem: *Historia de la literatura uruguaya* (Montevideo, 1910).

Carlos Roxlo: *Historia crítica de la literatura uruguaya* (Montevideo, A. Barrero y Ramos, 1912-16; 7 vols.).

Hugo D. Barbagelata y Ventura García Calderón: *La literatura uruguaya, 1757-1917*, en «Revue Hispanique», XL, núm. 98 (Nueva York-París, 1917, págs. 415-542).

Vicente A. Salaverry: *Florilegio de prosistas uruguayos: los ensayistas, los articulistas, los cuentistas, los novelistas, los periodistas* (Buenos Aires, Valencia, 1918; 264 págs.).

Alberto Zum Felde: *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (Montevideo, 1921; nueva edición 1930, 3 vols.).

Valery-Larbaud: *Lettres argentines et uruguayennes*, en «Revue Européenne» (París, diciembre 1925).

Carlos Reyles: *Historia sintética de la literatura uruguaya* (Montevideo, Industrial Gráfica, 1931; 3 vols.).

Crispín Ayala Duarte: *Resumen antológico-crítico de la literatura uruguaya*, en «Boletín de la Academia Venezolana», IV (15-16 julio-septiembre, 1937, págs. 67-93; octubre-diciembre 1937, págs. 18-56).

Alberto Zum Felde: *La literatura del Uruguay* (Buenos Aires, 1939).
Nicolas Fusco Sansone: *Antología y crítica de la literatura uruguaya* (Montevideo, 1940).
Alberto Zum Felde: *Literatura del Uruguay*, en Giacomo Prampolini: *Historia universal de la literatura*, XII (Buenos Aires, Uteha, 1941).
Idem: *Índice crítico de la literatura hispanoamericana: El ensayo y la crítica* (México, 1954).

VENEZUELA

Jose Antonio Pérez Coronado: *Literatura patria* (Caracas, 1864).
Domingo Ramón Hernández: *Literatura venezolana* (Caracas, 1883).
Gonzalo Picón Febres: *La literatura venezolana en el siglo XIX (ensayo de historia crítica)* (Caracas, Empresa El Cojo, 1906; 429 págs.).
Julio Planchart: *Reflexiones sobre novelas venezolanas con motivo de «La Trepadora»* (Caracas, 1927).
D. F. Ratcliff: *Venezuelan Prose Fiction* (Nueva York, Instituto de las Españas, 1933).
Héctor García Chuecos: *Historia de la cultura intelectual de Venezuela desde su descubrimiento hasta 1810*. Tomado del «Boletín de la Academia Venezolana», abril-junio 1936, páginas 227-281; enero-marzo 1936, págs. 76-136 (Caracas, Ed. Sud América, 1936).
Rafael Angarita Arvelo: *Historia y crítica de la novela en Venezuela* (Berlín, Imprenta Pries, 1938).
Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX (Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación Nacional, 1940).
Gonzalo Picón Febres: *Nacimiento de Venezuela intelectual* (Caracas, 1940; 2 vols.).
Mariano Picón Salas: *Formación y proceso de la literatura venezolana* (Caracas, Ed. Cecilio Acosta, 1940, 271 págs.; 1943, 162 págs.).
F. Narbona Nenclares: *Literatura de Venezuela*, en Giacomo Prampolini: *Historia universal de la Literatura*, XII (Buenos Aires, Uteha, 1941).
Silvio Julio de Albuquerque Lima: *Escritores da Colombia e Venezuela* (Río de Janeiro, Federaçao das Academias de Letras do Brasil, 1942; 210 págs.).
Pedro Grases: *Dos estudios (Proyección continental de la cultura venezolana en el siglo XIX)* (Caracas, 1943).
Mariano Picón Salas: *Literatura venezolana* (Caracas, Ed. Las Novedades, 1945, 2.ª ed.).
Manuel García Hernández: *Literatura venezolana contemporánea* (Buenos Aires, 1945).
Arturo Uslar Pietri: *Letras y hombres de Venezuela* (México, Fondo de Cultura Económica, 1948; 177 págs.).
Pedro Díaz Seijas: *Historia y antología de la literatura venezolana* (Caracas, 1953).
Diccionario biográfico venezolano (Caracas, 1953). (Presentado por Mariano Picón Salas.)

LA POESÍA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XIX

(EXCEPTO MÉXICO, CUBA Y STO. DOMINGO)

por

AGUSTIN DEL SAZ

Preámbulo del siglo XVIII

Cuando el siglo XVII avanza, la literatura de América florece en las órdenes religiosas. Los frailes estudian las lenguas indígenes y a ellas vierten sus oraciones y hasta piezas teatrales como los autos sacramentales. El barroquismo de la poesía española del siglo XVII invade América y los conventos son centros de poesía a la manera de Góngora y esta retorcida escuela, sin las esencias del cordobés, encuentra nombres en los finales del siglo XVII y prosigue en los comienzos del siglo XVIII. La figura virreinal y conventual, cumbre artística de esta poesía, es sor Juana Inés de la Cruz que, barroca o no, es el supremo ejemplo del siglo XVII.

El barroquismo poético se extiende por América. No sólo se imita a Góngora, sino que el acendrado fervor que por él se siente lleva a los escritores americanos a exteriorizarlo. Así puede citarse en el Perú al doctor Juan de Espinosa Medrano (1632-1688), autor de una *Apologética en favor de Góngora*. Un ecuatoriano, el jesuíta expulso padre Jacinto de Evia, publica en Madrid en 1676 sus poesías y manifiesta su gongorismo en poemas como *Una gitana al Niño Jesús*. Pero la poesía hispanoamericana se intensifica en los conventos durante el siglo XVIII. Es muy notable, por ejemplo, el grupo de los jesuítas del Ecuador[1]. Aunque los nombres pertenezcan principalmente a la historia arqueológica de la poesía, en ellos se encuentran facetas muy notables y poemas que no pueden ser olvidados en la historia de la poesía hispanoamericana. Veamos algunos nombres: El padre JUAN BAUTISTA AGUIRRE (nacido en Guayaquil en 1725), jesuíta expulso, que, aunque algunas veces cae en lamentables prosaísmos tiene poemas muy expresivos de su época y de su inspiración como son unas famosas décimas gongorinas en que se burla de Quito:

Los rayos que al sol repasan,
allí sus ardores frustran,
pues son luces que la ilustran,
y no incendios que la abrasan.
Las lluvias nunca propasan
de un rocío que de prisa
al terreno fertiliza,
y que equivale en su tanto
de la aurora al tierno llanto
del alba a la bella risa.

Han de citarse también a los jesuítas: MANUEL OROZCO (n. 1726) por sus décimas en los *Lamentos por la muerte de la Compañía de Jesús;* y a su hermano JOSÉ OROZCO (como Manuel nacido en Riobamba, en 1725) por sus octavas reales en el poema épico *La conquista de Menorca;* el padre JUAN DE VELASCO (1727-1819), notable historiador que en su *Colección de poesías varias, hecha por un ocioso, en la ciudad de Faenza, en 1790*[2], nos dejó documento valiosísimo de

la literatura ecuatoriana y de la poesía en la época hispana. El padre Velasco no sólo reflejó en su poesía las penas de la expulsión sino las de los días del destierro como en *Canción con motivo del destierro de las Compañías de Bolonia*. El padre Velasco murió en Faenza. Su talento poético ha quedado en poemas como el *Elogio de la sordera*. Otro jesuíta fué RAMÓN VIESCAS (n. 1731) que, además de algún romance humorístico, tiene *Sueño sobre el sepulcro del Dante* y han de citarse los nombres del riobambeño AMBROSIO DE LARREA por sus endechas y el del quiteño padre MARIANO ANDRADE por su *Romance elegíaco al abandono*.

La poesía de estos jesuítas es barroca y ni el tono sentimental elegíaco del destierro le disminuye esa continuación de siglo XVII que tiene. JUAN DE ALLOZA (1591-1666), biógrafo de Santo Tomás de Aquino, que se hizo célebre por haberse atrevido a reprender al distraído virrey desde el púlpito. A la poesía barroca contribuyen también los jesuítas del Perú como el padre JOSÉ DE BUENDÍA (1644-1727), uno de los que compuso poemas con motivo de la beatificación de Santo Toribio de Morovejo; MATÍAS DE BOCANEGRA (de finales del siglo XVII) cuya *Canción a la vista de un desengaño* fué elogiada por Menéndez Pelayo «por la delicadeza del sentido místico».

La poesía de las guerras de la independencia americana

A fines del siglo XVIII, Francia conquista con sus libros revolucionarios la América hispana. La poesía evoluciona entonces del retorcido gongorismo hacia lo declamatorio (lo equivalente a la poesía española de Manuel de José Quintana) que será su estilo dominante hasta la renovación poética de Rubén Darío. Se exalta el regionalismo americano que llevará aquellos países a la formación de veinte nacionalidades. Comienza la descripción de la naturaleza [como *La oda al Paraná* del argentino MANUEL JOSÉ DE LAVORDÉN (1754-1800)], y el prosaísmo los incita a la sátira (recuérdense los sonetos del clérigo argentino doctor Juan Baltasar Maziel, primer rector del Colegio de San Carlos; *Lima por dentro y por fuera* (1792) de Simón Ayanque, seudónimo del peruano Esteban de Terralla y Landa, y el poema burlesco chileno *Tucapelina*, etc.). También se cultiva el bucolismo pseudoclásico como las *Églogas* del franciscano de México fray Manuel de Navarrete (1768-1809), que fué «mayoral» de la sociedad pastoril «Arcadia mexicana». Y no falta el cultivo de la fábula en la que se distinguió el ecuatoriano doctor Rafael García Goyena (1766-1823) que las tiene afortunadas como la titulada *La araña y la oruga*, *Los fueros jumentiles*, *Los perros* y *El poeta y el loro*, etc.

Pero la poesía que conmovió América son los himnos a la libertad y fraternidad, hechos a la manera del sentimentalismo dieciochesco francés. Cuando las tropas napoleónicas invaden a España, las dificultades para mantener el orden español en los países americanos resultan insuperables. Las escuadras europeas atacan las abandonadas colonias (Pantaleón Rivarola, 1754-1821, es conocido en la Argentina, su patria, como «el poeta de las invasiones inglesas»). El total es que la literatura americana se inficiona de las ideas de la revolución francesa y la poesía es, casi totalmente, política y guerrera. Y, como toda poesía ocasional, fervorosa pero ramplona. A uno y otro lado de los baluartes militares escuchamos las mismas palabras y los mismos cantares. Algunos historiadores americanos han considerado aquellas luchas como una verdadera guerra civil de ideas, cuyos resultados últimos fueron conquistar los burgueses de las colonias la libertad de las aduanas y el imponerse el español regionalista al español españolizante. Cuando en 1810 ya se lucha por la independencia en México, Perú, Chile y la Argentina, puede decirse que empieza — aunque aun tardará en decir

algo nuevo y propio — la poesía hispanoamericana. Escriben los americanos himnos patrióticos a la libertad de sus pueblos (como los argentinos Vicente López y Planes, Esteban de Luca y fray Cayetano Rodríguez; como los chilenos Camilo Enríquez y Bernardo de Vera, etc.). Esta poesía apasionada de la guerra es retórica y sin grandes valores esenciales. La encontramos en los poetas que viven hasta mediados del siglo XIX en cuyos poemas pudieran seguirse las rudas luchas que habían de continuar en aquel continente, aun después de su independencia.

Pero tal vez lo más sugestivo de estas etapas patrióticas sea la poesía popular. Ya el peruano MARIANO MELGAR (1791-1814) había cantado su poesía con esa supermelancolía india que va tan bien con la imitación de las poesías nativas («yaravíes») que él hace. Pero es en el Uruguay y la Argentina donde esta poesía popular alcanza su mayor desarrollo.

Los clásicos americanos

Abiertas las corrientes poéticas surgen centenares de nombres conocidos en cada país. Algunos son verdaderamente ilustres, agregando al valor intrínseco de su poesía, lo que ellos significaron a la organización de la vida en los nuevos estados. No es fácil seleccionar figuras de poetas; pero hay tres — Olmedo, Bello y Heredia — que ya fueron exaltados por sus contemporáneos. La posteridad los ha reconocido como los clásicos (entiéndase los que más se aproximan a una perfección relativa) de la poesía hispanoamericana. Ellos son el verdadero comienzo de esta literatura, ya que con un fondo propio (las luchas y ansias de sus naciones y la descripción de la naturaleza) emplean formas externas técnicas (dicción castellana pura y métrica clásica). Corresponden a la primera mitad del siglo XIX y abren paso al romanticismo americano:

a) JOSÉ JOAQUÍN OLMEDO (1780-1847). — Nació en Guayaquil (Ecuador), se graduó en ambos Derechos y en Filosofía y fué diputado, en representación de su país, en las Cortes de Cádiz. Menéndez Pelayo lo ha considerado como un «Quintana americano» (Olmedo conoció a Quintana personalmente en Cádiz) por sus odas patrióticas y alabó en él «la grandilocuencia lírica, el verbo pindárico». Su poesía tiene reminiscencias latinas (Virgilio y Horacio). Entre los metros de la poesía castellana, él prefirió la silva como en *El árbol*. Cultivó la poesía ocasional (*Silva a un amigo en el nacimiento de su primogénito* y *Elegía a la muerte de la princesa Doña María Antonia de Borbón*). Pero donde vibró a impulsos de su temperamento fué en la heroica. Sus odas de este carácter le dieron gran fama *(Canto al general Flórez, vencedor en Miñarica)*; y, sobre todo, su extenso poema dedicado *A la victoria de Junín* con un *Canto a Bolívar* (Olmedo, por encargo del gobierno peruano, había solicitado la ayuda del Libertador, de quien también fué enviado en Londres) en el que culmina el himno que las vírgenes del sol entonan, rodeando a Huaina-Cápac, interrumpido por éste para describir la triunfal entrada de Bolívar en Lima y terminar con un deseo de paz y de retorno a la naturaleza americana:

Mas, ¿cuál audacia te elevó a los cielos,
humilde musa mía? ¡Oh, no reveles
a los seres mortales
en débil canto arcanos celestiales!,
y ciñan otros la apolínea rama,
y siéntense a la mesa de los dioses,
y los arrulle la parlera Fama,
que es la gloria y tormento de la vida.
Yo volveré a mi flauta conocida
libre, vagando por el bosque umbrío
de naranjas y opacos tamarindos,
o entre el rosal pintado y oloroso

que matiza la margen de mi río,
o entre risueños campos do en pomposo
trono piramidal y alta corona,
la piña ostente el cetro de Pomona...

Su técnica, como la de los hispanos de su época, fué defectuosa. El mismo Bolívar, tan elogiado por él, le decía en una carta que podía suprimir algunos de los versos del canto que le dedicó, pues los encontraba «prosaicos». No obstante, Olmedo fué un gran poeta de su momento [3].

b) Andrés Bello (1781-1865). — Es el gran clásico de América y el organizador de sus nacionalidades [4]. Nació en Venezuela y representó a su gobierno en Londres. Para Chile fué la piedra angular de su cultura, inspirador de su primera diplomacia, y creador de sus leyes. Fué un humanista y un gramático insigne reformador de la académica castellana y tratadista de métrica; pero estos legítimos prestigios no han disminuído sus méritos como poeta. Como tal fué el más cuidado de forma, el más correcto de métrica de su época. Su fondo fué legítimamente hispanoamericano. Como una creación poética puede considerarse su poema *La oración por todos*, paráfrasis de Víctor Hugo, escrito en octavas y octavillas italianas de españolísimos versos octosílabos que es raro el muchacho de América que no los conoce de memoria («Ve a rezar, hija mía. Ya es la hora — de la conciencia y del pensar profundo»). Pero su composición poética verdaderamente clásica es su *Silva a la zona tórrida*, perteneciente al poema *América* que no terminó. Su poesía tiene un profundo sentido religioso y hogareño; son poemas de paz. Cantó la naturaleza americana, porque la sentía y la amaba, y su agricultura. Esta nota — el hablar de sus tierras — fué distintiva en los americanos hasta el punto que Rubén Darío pudo decir que hasta él la poesía hispanoamericana había sido «una ininterrumpida oda a la zona tórrida». La famosa silva de Bello comienza así:

Salve, fecunda zona,
que al sol enamorado circunscribes
el vago curso, y cuanto ser se anima
en cada vario clima,
acariciada de su luz, concibes!
Tú tejes al verano su guirnalda
de granadas espigas: tú la uva
das a la hirviente cuba:
no de purpúrea flor, o roja, o gualda,
a tus florestas bellas
falta matiz alguno; y bebe en ellas
aromas mil el viento;
y greyes van sin cuento
paciendo tu verdura, desde el llano
que tiene por lindero el horizonte,
hasta el erguido monte
de inaccesible nieve siempre cano...

Compuso también algún soneto de perfección formal como el dedicado *A la victoria de Bailén* que tiene el encanto de haber sido compuesto cuando llegó a América la noticia del triunfo español sobre las tropas napoleónicas, y en él con fraternidad de ideas y acentos españolísimos, dijo: «El León despertó. ¡Temblad, traidores!» [5].

La poesía romántica americana

El romanticismo se desarrolla en América cuando en Europa las literaturas dan muestras de cansancio en el uso de sus temas y recursos; pero las características románticas venían tan de molde a la psicología y circunstancias de los países americanos que resulta difícil establecer una cronología. Impulsado por

Paisaje chileno: el lago Llanquihué.

Ricardo Güiraldes

Manuel Gálvez

Eduardo Mallea, dibujo de Scordia.

la imaginación y el sentimiento, el hispanoamericano detestaba la razón academicista fruto del estudio sedentario. ¿Qué mejor, para el que no deseaba aprender reglas ni preceptos, que proclamar la libertad en el arte? ¿Para qué el estudio de los griegos y latinos si la virginidad de las pampas, de los bosques y de los ríos caudalosos brindaban motivos inacabables y pletóricos de sugestiones a los nuevos Horacios y Virgilios? ¿Para qué proclamar el individualismo en América si a ello les impulsaba una doble herencia individualista: la del indio silencioso de las soledades y la del andaluz con sangre árabe del descubrimiento? La libertad política, la lucha por la independencia, el nacionalismo, el amor a la naturaleza, las pasiones exaltadas, la egolatría — todo el fondo y la forma americanas — estaban predispuestos para que el romanticismo floreciese y para que la imitación que sus poetas hacían de Lamartine, de Musset o de Hugo, les fuese connatural.

El amor a la aventura, tanto como la imitación poética, hizo de cada uno un Espronceda ya que en sus venas palpitaba la misma sangre inquieta y en sus labios el mismo apasionado decir. El arte literario, como expresión del ensueño de la sociedad, tenía que encontrar eco en los nuevos pueblos americanos. Y la angustiosa pregunta al «más allá» convertirse en obsesión con la nueva concepción de la vida y el arte, cuando ambas cosas, con la independencia, encuentran ilimitados horizontes. La naturaleza, la patria nueva, y el hombre con el «mal del siglo» hasta la desesperación, nos salen al paso en la poesía hipersensible de América. Los románticos hispanoamericanos repiten las palabras de Europa porque ellas interpretan fielmente sus pasiones desbordadas y sus ansias de vivir una nueva vida distinta de la prosaica realidad. Los temas y formas del romanticismo europeo — especialmente del español y francés — se repiten en los poetas de América con tal insistencia, que el crítico Ventura García Calderón ha dicho que «las obras de toda la generación romántica peruana se nos antojan obras completas de un solo autor». Y esta opinión del ilustre peruano puede aplicarse a los románticos de toda la América española. Por esto el «amor» (a la mujer y a la patria) y la «muerte», incluso morbosamente sentidos, fueron los dos grandes y repetidos motivos de romanticismo americano.

La poesía del romanticismo español — así como la realista de Campoamor y Núñez de Arce — penetra profusamente. Un ejemplo es la misma leyenda de fondo histórico de los románticos españoles. Algunos de éstos visitan América y ejercen influencia en ella: José Heriberto García de Quevedo (1819-1871), colaborador de Zorrilla en varios poemas, fué ministro de España en Caracas, aunque poco tiempo; José Joaquín de Mora (1783-1864), aventurero español que se significó mucho en Chile, fué autor de leyendas que, sin duda, influyeron sobre los sudamericanos; y el mismo Zorrilla anduvo por América y protegido por el emperador Maximiliano fué director del Teatro Nacional de México. Algunos poetas americanos viven en España. La gran poetisa cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) — como antes había ocurrido con Juan Ruiz de Alarcón — dada su larga permanencia en la Madre Patria puede considerarse incorporada a la literatura española. Hubo, pues, una gran hermandad literaria hispanoamericana. Pero también interesaron, y mucho, los demás romanticismos. El ecuatoriano Luis Cordero (1830-1912) traduce a lord Byron; Blest Gana a Alfredo de Musset; la Avellaneda a Lamartine; el venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892), a Heine y a Edgar Poe (de *El cuervo* de éste hizo una famosa y acertadísima traducción poética), etc. Las imitaciones — la de Andrade respecto a Víctor Hugo, por ejemplo — son visibles y numerosas. Al surgir las nuevas nacionalidades los poetas hispanoamericanos encontraron posibilidades de viajar y conocer los medios culturales europeos donde muchos de ellos tuvieron misiones diplomáticas como Maitín, Blest Gana, Salaverry, Pérez Llona y Zorrilla San Martín entre otros. El romanticismo entra en Hispano-

américa hacia la mitad del siglo XIX (posiblemente desde 1840) y puede considerarse prolongado hasta que Rubén Darío, en los finales del siglo, crea una poesía renovadora.

El romanticismo americano nos dió fuertes personalidades y hondos temperamentos poéticos. La vida, la política y la literatura — también como en Europa — se dan juntos. Los americanos de habla española ponen su corazón y sus ideas de acuerdo. Luchan por la libertad y padecen persecución por ella como Lillo, Eduardo de la Barra y muchos otros; en la Argentina, sólo las poesías contra el tirano Rosas podrían formar una extensa antología. Una vida atormentada los tortura e inspira. Unas veces son los padecimientos físicos (Mármol murió ciego y una enfermedad entristeció la juventud de Blest Gana); otras la pobreza (como a Gutiérrez González); o la orfandad dolorosa (el caso de Salaverry cuyo padre fué fusilado); otras un destino trágico (Gabriel de la C. Valdés, acusado de conspirador, fué a su fusilamiento recitando versos en que gritaba su inocencia y su conformidad cristiana con la injusta pena); o un sufrimiento moral que llega a la desesperación (Manuel Acuña, cual Larra americano, identificó su vida con la literatura romántica y cortó su vida en la temprana juventud). El sentimiento de la naturaleza americana los compenetró con ella (Maitín con su tierra en el valle del Choroní) y, en ocasiones, llegan a ser atraídos por sus bellezas frenéticamente (Rafael Pombo cuenta que sus amigos tuvieron que sujetarlo en 1848, cuando su visita al Salto del Tequendama, para que no se arrojase a las torrenciales cataratas que le tenían fascinado; esta misma maravilla de la naturaleza colombiana es cantada por numerosos poetas como Ortiz y Rafael Núñez). La música, igualmente los excita y emociona (a Gutiérrez González le arranca lágrimas)... Y en todas las biografías hispanoamericanas encontraremos el romanticismo en acción (aventuras, destierros, amores imposibles, miserias físicas y morales...).

Los poetas románticos

Las nuevas nacionalidades americanas levantan un clamor poético continental que hace difícil destacar nombres y poemas. Surgen a miles los poetas románticos y cada país puede presentar figuras dignas de la posteridad. No intentamos, como puede suponerse, más que poner algunos ejemplos; y como hasta alguna nación queda excluída de la enumeración, nos limitamos a mencionar los poetas sin agruparlos por nacionalidades. Las numerosas ausencias nos apenan:

a) José Antonio Maitín (venezolano, 1804-1874). — Emigrado político en Cuba, amó luego la soledad campesina y doméstica en el pueblo de Choroní. Mezcla su amor a la naturaleza *(Las orillas del río)* y el dolor por la muerte de su esposa (Luisa Antonia Sosa) con un vago sentir en el más allá *(El canto fúnebre)*, en que se dirige a la «soledad triste y desierta» de la huerta, (tema y adjetivos románticos). Para E. Solar Correa *El alma* de Gabriel y Galán está «anunciada y contenida en las elegíacas estrofas del cantor del Choroní» [6]. Otras de sus composiciones son: *El sereno*, leyenda en verso, y *El Máscara*, el poema de un ladrón en que incorpora el tema tan romántico del hombre fuera de la ley [7].

b) Esteban Echeverría (argentino, 1805-1851). — Nacido en Buenos Aires amó más la vida bohemia que los estudios hasta que a los veinte años viaja por Francia e Inglaterra y se interesa por el saber. Una lesión cardíaca crea en él un temperamento que hace posible que en 1837 se convierta en el introductor del romanticismo en la Argentina, y en la figura más expresiva de los románticos hispanoamericanos. Crea la Asociación de Mayo cuyas palabras simbólicas representan la lucha por la libertad y el progreso y una juventud ardorosa se agrupa en torno a él. Cuando Rosas se impone por el terror en 1840, huye y se refugia

en Montevideo. Ya en 1837 habían aparecido las *Rimas* y en ellas se inserta *La cautiva*, su pieza poética fundamental para expresión de su significado poético. En versos octosílabos trata de «pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del desierto» y la consabida pareja romántica — Brián y María — unidos «por el doble vínculo del amor y del infortunio». Su idea fundamental es el desierto «inconmensurable, abierto y misterioso» y un esfuerzo hacia un fondo americano auténtico. Las reminiscencias literarias europeas lo ahogan porque se han afirmado en él en su viaje a Europa. Echeverría en sus primeras poesías — el libro *Los consuelos*, 1834 — intenta ya afirmar su intención americanista de independencia de influencias extrañas. Su *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual del Plata desde el año 1837* (Montevideo, 1846) parece definir la literatura hispanoamericana. En cuanto al tipo humano de *La cautiva* es ya realista y se le presenta con sus caracteres de salvajismo, sin poetización. El amor a la libertad y una melancolía cósmica impregnan el poema. Chateaubriand ejerce alguna presión erudita en Echeverría, pero Concha Meléndez advierte que «la melancolía, en nuestro caso, no es impuesta por el alma al paisaje, sino estimulada desde afuera, nacida del paisaje mismo, cuya influencia en el hombre argentino apuntó ya Sarmiento en Facundo» [9].

El resto de su obra — empezando por la primera de todas en el tiempo que es *Elvira o la novia del Plata*, 1832 — parece caer en el fácil retoricismo de época. Pero su fantasía no le aleja de Esproneeda en el romántico ardor de la concepción poética. He aquí algún rasgo del desierto:

Se puso el sol: parecía
que el vasto horizonte ardía;
la silenciosa llanura
fué quedando más oscura,
más pardo el cielo, y en él,
con luz trémula brillaba
una que otra estrella, y luego
a los ojos se ocultaba,
como vacilante fuego
en soberbio chapitel...

Echeverría es la figura del romanticismo americano. Como tal y por su significado político ha sido muy editado y comentado ¡.

c) Salvador Sanfuentes chileno, 1817-1860) [10]. — Como un Zorrilla de América, es el poeta de las leyendas nacionales chilenas. Recibe la influencia del español citado José Joaquín de Mora. Entre sus leyendas mencionaremos: *El campanario*, visión de Santiago de Chile a mediados del siglo XVIII, en que se narran los amores de un capitán plebeyo con la hija de un marqués, con todas las características románticas (interrupción de una boda secreta en la misma iglesia, la novia a un convento, los trágicos signos de sangre del amante, y la campana que suena sola en la noche porque la desesperada se ha colgado de una cuerda del campanario). En otras leyendas los amores desgraciados ponen en primer término al negro como en *El bandido;* o a la india que ama al blanco que llega a su isla y, cuando éste mata a su padre el cacique, ella se hunde en el mar abrazada al cadáver siguiendo impulsos de su sangre como en *Inami o la laguna del Ranco*, inspirada en *La Araucana* de Ercilla. También ha de citarse *Huantémagu* y *Ricardo y Lucía*.

Aunque Mariano Latorre le ha llamado «vulgar narrador de leyendas rimadas» [11] no se puede negar el valor romántico en su época y la carga de nacionalismo chileno de su obra.

d) Abigail Lozano (Venezuela, 1821-1866). — Poeta apasionado de ideología conservadora y con todos los vicios y virtudes del romanticismo. Aunque tuvo una crítica algo adversa sobre sus sonoridades y superficial poesía, fué un poeta expresivo de época. Su tema, predominante, parece erótico. Picón

Salas clasifica su materia poética como «retórica y ardiente» [12]. Funda revistas — «El Album» y «Las flores de pascua» — y en ellas aparecen sus versos primeros que reunirá más tarde [13]. Maestro en la versificación tienen notable ejecución sus serventesios del poema *Dios*, las octavas reales de *Napoleón*, las octavas italianas de *La Biblia*, y de *Bolívar* y las décimas *A Barquisimeto*. Su retoricismo alcanza algunas veces robusta nobleza como en las estrofas finales de *Dios:*

Yo sé que tú inflamaste los soles del vacío;
que sólo el derramado, sonoro y ancho mar;
con sus gigantes voces podrá, no yo, Dios mío,
al son de las borrascas tu gloria celebrar.
¡Señor! cuando en mis horas de soledad y duelo,
se bañe en sus tristezas mi pobre corazón,
aleja tú las nubes, mientras remonta el vuelo
hacia tu santo alcázar mi férvida oración.

e) José Mármol (argentino, 1817-1871). — De exaltado romanticismo estuvo detenido, siendo todavía estudiante, bajo la dictadura de Rosas. Se le ha conocido como el poeta de «la maldición contra Rosas», por ser autor de las más terribles invectivas poéticas que conoce el castellano *(A Rosas el 25 de Mayo de 1843* y la del *25 de Mayo de 1850*). Como a Espronceda, el amor y la libertad llenaron su vida que acabó en ceguera. Por esto, tal vez, al hablarnos de la luz del trópico, como un último recuerdo del ver, se deslumbra en hiriente luz. Nos referimos a su poema *Los trópicos:*

El ojo se resiente de su punzante brillo,
que, cual si reflectase de placas de metal,
traspasa, como flecha de imperceptible punta,
la cristalina esfera de la pupila audaz.
Semeja los destellos, espléndidos, radiantes,
que, en torbellino, brota la frente de Jehová,
parado en las alturas del Ecuador, mirando
los ejes de la Tierra por si a doblarse van.
. . . . . .
Enrojecidas sierpes, entre doradas mieses
caracoleando giran en derredor a él.
Y azules mariposas en bosques de rosales
coronan esparcidas su rubicunda sien.

Su poesía recuerda a lord Byron y sus *Cantos del peregrino* tienen todos los acentos románticos [14].

f) Guillermo Blest Gana (chileno, 1829-1905). — Es uno de los mejores poetas de la llamada «generación del 42» en Chile. Inspira en *La Araucana* su leyenda *La muerte de Lautaro*. Canta melancólicamente el amor y su eternidad *(El primer beso, Lo único eterno);* y, entre otros tópicos románticos como *El bandido* y *La flor de la soledad*, cantó *A la muerte* en un soneto clásico que el profesor Vicuña Cifuentes citó en sus *Estudios de métrica* (1929) como modelo:

Seres queridos te miré sañuda
arrebatarme, y te juzgué implacable
como la desventura, inexorable
como el dolor, cruel como la duda.
Mas hoy que a mí te acercas, fría, muda,
sin odio y sin amor, ni hosca ni afable,
en ti la majestad de lo insondable
y lo eterno, mi espíritu saluda.
Y yo, sin la impaciencia del suicida,
ni el pavor del feliz, ni el miedo inerte
del criminal, aguardo tu venida.
Que igual a la de todos es mi suerte:
Cuando nada se espera de la vida
algo debe esperarse de la muerte.

Aunque parece interesado y amante de los románticos alemanes e ingleses, en realidad su inspiración corresponde a la de los franceses y españoles. Su melancolía tenía la explicación física de una enfermedad que amargó su vida. Convencido de su tristeza, a veces, alegraba la obra poética con ciertas notas humorísticas. Pero el tema de la muerte es el obligado colofón de su obra [16].

g) Rafael Pombo (colombiano, 1833-1912). — Fué coronado en Bogotá en el teatro Colón y el doctor Gómez Restrepo le proclamó en el discurso de estilo «poeta nacional» (20 agosto de 1905) Son sus temas el amor y la muerte; la tristeza y el dolor. Se hizo famoso con unas composiciones tituladas *Mi amor* y que firmaba con el nombre femenino de «Edda». *Elvira Tracy* y *Angelina* son de sus obras más representativas. Cualquiera de sus fragmentos poéticos nos habla del pesimismo del siglo XIX y de su morboso sentimentalismo. Recordemos *Bambuco*, con motivos de las fiestas en su valle natal del Cauca, en el que leemos:

— ¿Lloras?...
— Sí, lloro. Mira
este inmenso dolor que se desgrana
como una lluvia en el marfil del piano.
Ten compasión de mi dolor, hermano,
porque este ritmo entristecido evoca
las caricias ya muertas de su mano
y los besos ya muertos de su boca...
El ritmo va ondulando;
mas de repente, en la mitad, se trunca;
piano y luna a la vez están llorando.
El la interroga en su lenguaje: ¿Cuándo?
Y ella contesta en sus fulgores: ¡Nunca!

Su poesía representa la proyección del alma sobre el mundo visible y su poema *Angelina*, como precisa el padre Ospina «guarda hasta la metáfora de la proyección» [18]

Entre sus cantos más impresionantes está *En el Niágara* y su poema filosófico *Hora de tinieblas* (1864), en décimas, con el diálogo del Alma con Dios a cuyo alrededor gira. También tiene delicadas composiciones infantiles como *Simón el Bobito* [17]

h) Rafael Obligado (argentino, 1835-1920). Representa la continuidad de lo gaucho en la poesía argentina con su leyenda del payador *Santos Vega*, así como el costumbrismo poético *(El hogar paterno, El hogar vacío, La quinta de mi tiempo)*. Canta el amor y la naturaleza *(En la ribera)* y siente predilección por las flores, como en *La flor del seibo* y *El camalote*, poema que, en serventesios, canta esta bella flor acuática y su misterioso destino, ya que es salvada por la tormenta:

¿Creeréis que entonces muere o desmaya
el camalote de corazón?
Pues bien, sabedlo: Corre a la playa,
y allí se arraiga y alza su flor.
Sin las tormentas, la hierba iría
entre caricias, al vasto mar...
¡Será un misterio, pero hay un día
en que nos salva la tempestad!

De Obligado dice Leguizamón: «Su espíritu en contacto con la pampa aledaña y fáustica, recogió las voces susurrantes de la tradición, portadoras de la antigua leyenda. En este sentido es Obligado el poeta nacional, el cantor de los elementos típicos de su paisaje y de las tradiciones del país. Y no era en él una mera inclinación espontánea o instintiva, sino, también, el propósito consciente de dar al arte nacional contenido y forma propios» [16].

El poeta tiene una obra poética que no es de gran extensión pero sí muy característica argentina. [19].

i) Olegario Andrade (argentino, 1839-1882). — Huérfano de un platero, tímido y de físico insignificante, su pobreza no le permitió hacer estudios pero su facilidad e imaginación, bajo la influencia de Víctor Hugo, lo convirtieron en poeta y periodista de efectismos de época [20]. Menéndez Pelayo dijo de él que era un poeta «para ser aplaudido a cañonazos». No poseyó una gran preparación, pero sí un instinto poético de romántico. Ama a su tierra y a la libertad y canta el destino de la raza latina en ampulosos versos retóricos. El poema *Atlántida* corresponde al ansia de las reconstrucciones históricas a base de lo misterioso, propio de la época. Exalta a San Martín y las victorias de la independencia de su patria — *El nido de cóndores* — en sextinas como la siguiente:

Desde entonces, jinete del vacío,
cabalgando en nublados huracanes,
en la cumbre, en el páramo sombrío,
tras hielos y volcanes,
fué siguiendo los vívidos fulgores
de la bandera azul de sus amores!

j) Carlos Augusto Salaverry (peruano, 1831-1890). Sus libros están fechados en El Havre en 1871 *(Albores y destellos* y *Diamantes y perlas)*. Su triste orfandad — hijo del militar y presidente de su nombre fusilado en Arequipa — imprimió carácter a su poesía. «Dejadme siempre el corazón de un niño», dijo en *Ilusiones* uno de sus mejores poemas, y sus aciertos le llevaban a la poesía de tema infantil como *Cartas de un ángel* y *Confidencia infantil*. Entre sus poemas más celebrados está *Acuérdate de mí;* una de las estrofas es la siguiente:

Cuando veas que un ave solitaria
cruza el espacio en moribundo vuelo,
buscando un nido entre la mar y el cielo,
acuérdate de mí.

Su última obra poética fué *Misterios de la tumba* (1883), un poema filosófico.

k) Numa Pompilio Llona (ecuatoriano, 1832-1911). Fué profesor en el Perú e hizo de su poesía «un largo clamor de tristes vibraciones» de acuerdo con su vida «de dolores, de inquietudes y acerbos desengaños» como nos dejó dicho en su poema filosófico *Odisea del alma* (Lima, 1876). El mismo carácter nos presenta en las sextinas *Los caballeros del Apocalipsis*, en las octavas reales de *Canto de la vida* y en el de título tan romántico como *Noches de dolor en las montañas*. Es un poeta de la naturaleza y de los recuerdos como demuestra en sus *Cantos americanos* (1865) y *Clamores de Occidente* (1881). Para Augusto Arias representa «un punto elevado en el romanticismo: tal la explosión de colores y sensibilidad de sus estrofas» y su poema *Los caballeros del Apocalipsis*, es «de una plasticidad en donde se buscan adrede las imágenes del tormento, y se dice, acaso, del símbolo de una existencia de lucha que está planteándose tal desfile de escorzos bíblicos» [21].

l) Eduardo de la Barra (chileno, 1839-1900). Sin perder todas las características románticas, este profesor — Catedrático y rector del Liceo de Valparaíso — fué un antecedente del modernismo, sobre todo en las innovaciones métricas. Sus *Poesías* y *Rimas chilenas* son un gran esfuerzo poético. Como un poema representativo puede citarse su *Canción del loco* en que con tema romántico (la muerte de la mujer querida, los sonidos de su arpa y su misma imagen que se acercan al poeta para, al fin, desvanecerse) y nombres y adjetivos de los románticos españoles («fúnebre capuz» por ejemplo), nos presenta una polimeírta que rebasa la del romanticismo con nuevos tonos modernistas:

...Espíritu nocturno,
preséntame la faz;
ven a charlar conmigo
y el arpa deja en paz.

¿En dónde estás? ¿En dónde estás?
Te llamo y tú no vienes, te busco y tú te vas.
¿En dónde estás?
Yo veo un ser confuso,
yo siento un gran mareo;
yo siento allá a lo lejos vagar un aleteo.
— ¿Quién eres? — Un espíritu.
— ¿Tu nombre? — ¡Lo sabrás!
. . . . . .

Su obra alcanza la técnica literaria de la versificación y de las traducciones (tradujo a Sully Prodhome) pero, como se ha visto anteriormente no carece de dignidad poética [22].

El haber prologado el libro *Azul* de Rubén Darío, en Valparaíso en 1888 ha vinculado su nombre al modernismo.

m) Julio Calcaño (venezolano, 1840-1919). — En sus libros — *Al paterno campo* y *Hojas de ciprés* — nos dejó acentos de un romanticismo que ama sus tradiciones y sus campos. Tiene sonetos de gran representación y motivos significativos como *Envenenada* (la mujer fracasada en la vida por el vicio de la morfina), y, sobre todo, *En el cementerio* (macabra sugestión de un enterrador la noche en cuyo día había dado sepultura a una mujer y a su enamorado suicida).

n) José Antonio Soffia (chileno, 1843-1886). — Alcanzó fama en Colombia donde residió como diplomático de Chile. Murió en Bogotá a cuyas tertulias literarias concurrió con Pombo y Jorge Isaacs. Es un romántico popular. Sus romances líricos — *Bolívar*, *San Martín* — tuvieron mucha boga. Tiene un extenso poema, imitado de *La Araucana*, *Michamalongo*. Cantó la soledad y la relativa antigüedad de los monasterios llenos de memorias y misterios *(La campana del Monasterio)*. Sus poemas melancólicos e inspirados en las tierras americanas son *No llores...*, la triste narración de *Las dos hermanas*, impregnada de sus recuerdos de la peligrosa travesía del río Magdalena; los que nos hablan de suregión como *Aconcagua* y *Las dos urnas;* y el soneto *Soledad* de romántica composición de lugar («Era el dos de noviembre. Al cementerio — mis muertos fuí a buscar...»).

Para Solar Correa, exceptuando a Blest Gana, es «el mejor dotado de facultades poéticas entre los representantes de la generación romántica chilena [23].

o) José Joaquín Casas (colombiano, 1865-1951). — Académico de la Lengua y de la Historia Colombianas y correspondiente de la Española; ministro del gobierno, presidente del Consejo de Estado, vicepresidente de la República y diplomático (Ministro en Madrid de 1929 a 1933). Fué un humanista, además de un poeta tradicionalista. Sus libros de versos — *Crónicas de aldea*, sonetos, (1915); y *Poemas criollos*, (1932) — se distinguen por una encantadora sencillez. Giménez Caballero lo ha clasificado como a los post-románticos españoles pero «más íntimo, más hondo, más leal a las cosas eternas»[24]. Ya lo estimó así en 1927 el padre Ospina [25] que tantos ejemplos pudo poner de Casas para ilustrar la objetividad superior, el mundo infinito al que tiende el poeta romántico. He aquí este soneto como un ejemplo de la esperanza en el ciclo de la lírica romántica:

Tras la yerta y monótona llanura,
tal vez en fuga desatada y loca,
llegando el tren del túnel a la boca
se hunde el cerro por la entraña oscura.
¿Quédase allí? ¿Se abisma, por ventura?
¡No! Surge ya de la horadada roca,
y el dulce clima respirando toca
vasta región de espléndida hermosura.
No en sombras, no; nuestro correr termina;
no es fin la tumba, ni durable casa,
sino estación que al término encamina.
No es la fosa del hombre el paradero,
que apenas el túnel de la muerte pasa,
mundos de luz sorprenden al viajero.

p) Juan Zorrilla San Martín (uruguayo, 1857-1931). — Estudió en Chile y llegó en su patria a destacadas posiciones (periodista, profesor, diplomático). Su primer libro de versos fué *Notas de un himno* (Chile, 1877), obra juvenil que recuerda los románticos franceses y españoles; pero su gran obra poética fué *Tabaré* (París, 1888) poema, cuyo primer manuscrito acabó en Buenos Aires en agosto de 1886. Se ha dicho que se documentó en la crónica de Indias y que también se basó en los escenarios reales y en los tipos nativos. Está formado por una introducción tres libros subdivididos en cantos. Tabaré es un mestizo y en el poema se encuentran alientos de epopeya en lo que hay de lucha de dos razas. Es un poema indígena y, como tal, ha triunfado plenamente en América pero sus elementos literarios esenciales pertenecen todavía al romanticismo europeo y Chateaubriand y Zorrilla viven entre sus versos. Por esto ha de estimarse a San Martín como la figura en la que se supera lo europeo. Aunque su contenido sea una narración novelesca y, por tanto, épica, hay un predominio lírico, de exaltación subjetiva ante todos los elementos que va desarrollando desde el comienzo con la llegada de los españoles a las playas uruguayas. Aniquilados los descubridores, sólo queda una mujer. De ella nace el héroe del poema, que es una especie de elegía a la raza charrúa. (Un jefe español aprisiona a Tabaré, hijo de un cacique indio y de una prisionera española. Blanca, hermana del jefe hispano, intercede y Tabaré es libertado. Se enamora de su protectora; y, cuando vuelto a su tribu, Blanca es cogida prisionera, Tabaré lucha y mata a los de su tribu hasta libertarla. Cuando va a devolverla, el jefe español, creyéndole su raptor, lo atraviesa con la espada. Blanca, que ha comprendido el amor del indio, acompaña con sus lágrimas los últimos instantes del infeliz Tabaré.) El autor declaró que la idea la había tomado de *El hijo de las selvas* de Friedrich Halm (barón de Münch Bellinghausen) escritor austríaco (1806-1871). Tabaré representa una importante aportación al indianismo [26]. Otro gran poema nacional se debe a San Martín *La epopeya de Artigas* (1910) que Unamuno elogió como su obra más hermosa y como monumento de prosa pictórica. «Dudo mucho — dijo — que artista alguno del cincel pueda eregir a la memoria y al culto de Artigas un monumento, en mármol o en bronce, más sólido y más poético que este» [27]. A esta obra nacional uruguaya han de agregarse sus sentimientos de hispanidad exteriorizados en un notabilísimo discurso (ha de advertirse que, sobre todo, fué un orador de extraordinaria elocuencia) pronunciado en la Rábida con motivo de celebrarse en el monasterio español La Fiesta de la Raza de 1892 [28]. La cronología de este prohombre uruguayo le ha permitido conocer el modernismo y el postmodernismo que supo comprender. Rubén Darío ha elogiado su obra poética, sobre todo *Tabaré* («se diría hecho de las más sonantes cañas y bambúes de nuestras selvas americanas») [29].

q) Otros nombres. — Muchos poetas podrían agregarse. Sólo mencionaremos algunos: Fermín Toro (venezolano, 1807-1865), autor de una *Silva a la zona tórrida* y de unas elegías que llevaron el nombre de *Hecatonfonía;* Rafael María Baralt (venezolano, 1810-1860), autor de la *Oda a la desesperación de Judas;* José Joaquín Ortiz (colombiano, 1814-1892), que usó el seudónimo de «José Negreros», autor de *Los colonos* y *La bandera*, y que, lleno de entusiasmo racial a los setenta años compuso su *Oda a Colombia y España;* José Eusebio Caro (colombiano, 1817-1853), cuyos poemas — *El huérfano sobre el cadáver*, *El mayor pesar*, *En alta mar*, *El bautismo*, *Dolor y virtud*, etc. — son para Alfredo Cõester [03] como «una especie de diario de sus emociones morales», desterrado cantó con fervor su patria muy influído por Hugo y Lamartine; Julio Arboleda (colombiano, 1817-1862), cuyos versos, según Menéndez Pelayo, «huelen a pólvora», como *Estoy en la cárcel* y *Al congreso granadino*, cultiva la poesía satírica y es muy conocido su poema *Gonzalo de Oyón* en que se muestra de un naturalismo rousseauniano; Juan Carlos Gómez (uruguayo, 1820-1884), autor

del poema *La nube;* Alejandro Magariños (uruguayo, 1825-1893), el romántico de *Horas de melancolía;* Eusebio Lillo (chileno, 1826-1910), lucha por la libertad, canta la naturaleza, escribe el *Himno nacional* de Chile y el extenso poema *Fragmentos de los recuerdos de un proscripto;* Gregorio Gutiérrez González (colombiano, 1827-1872), que en *Al señor Aquiles de Malvasi* se muestra emotivo ante la música, en *Julia*, ante el amor y la muerte, y en otros — *¿Por qué no canto?, Una lágrima* y *Las dos noches* - siempre romántico, así como en sus temas de la luna y el maíz; Carlos Guido Spano (argentino 1827-1918), de formación clasicista — traduce del griego — y autor de *Nenia, Corina* y *Las horas;* Guillermo Matta (chileno, 1829-1897), de sonetos, odas y leyendas en las que imita a Espronceda y Byron como *Un cuento endemoniado* y *La mujer misteriosa;* Clemente Althaus (peruano, 1835-1881), autor de leyendas poéticas como *Justina* y *Carmen y Rafael;* Ricardo Rosell (peruano, 1841-1909), de los últimos románticos de su generación es autor de una leyenda histórica poética *Hima Sumac* y del poema *Meditación en el cementerio;* Juan Diego Braun (costarricense, 1859-1885), cuyas décimas recuerdan a Espronceda en el poema *La mujer*, y otros muchos, sin olvidar la generación boliviana como Ricardo José Bustamante (1821-1884); Benjamín Lenz (muerto en 1878), Néstor Galindo (1830-1865) y Daniel Calvo (1832-1880), y otros muchos, como el poeta de Colombia Jorge Isaacs (1837-1895), cuya novela *María* es en la prosa un símbolo de estos temperamentos. Los ecuatorianos como Luis Cordero (nacido en 1833) con su extenso poema *Aplausos y quejas;* Julio Castro (n. 1836) con su poema en arte menor *La vihuela;* Antonio Flores Gijón (n. 1853), hijo del general del mismo nombre, con su poesía hogareña; el gran novelista Juan León Mera (1832-1894) con sus poemas *El genio de los Andes*, homenaje a unos montañeros, *El Yaraví* y fábulas; Julio Zaldumbide (1833-1887) poeta filosófico, en *La soledad del campo, Mediodía* y *Al sueño;* etc.

Algunos de los citados producen ya en el siglo XX y, sin embargo, han de incluirse entre los románticos; así como otros podrían encontrarse como neoclásicos en algún libro; pero, en realidad, es al separarlos de la clasificación romántica cuando más errores se pueden cometer. En esta enumeración no hemos seguido otro criterio de orden que el cronológico de nacimiento.

Depuración del romanticismo. Los iniciadores del modernismo

Ya avanzado el último tercio del siglo XIX se percibe en los poetas románticos de América un ansia de superación y perfección, de poder romper con los viejos moldes poéticos y de desligarse de las ataduras que los mantenía imitadores y mantenedores de una uniformidad abominable. El deseo de poseer una forma propia y de tener una originalidad verdadera, los lanza al camino de la renovación que será el modernismo. Atados a los temas románticos, que poeas veces los abandonarán, comienzan a pulir el verso y a buscar lo exótico que tanto cautivaba a sus intelectuales llevados, por vía diplomática, a los más distintos países y civilizaciones. Dos figuras poéticas de América representan este arte superior de utilización de lo romántico, los mejicanos Díaz Mirón y Gutiérrez Nájera; pero dos poetas románticos son los verdaderos iniciadores del modernismo: Silva y Casal. Las ideas y los motivos románticos alcanzan una expresión nueva y señorial. Les ahoga todavía la vieja sentimentalidad y predomina en ellos el tema de la muerte que selló sus vidas a los treinta años; pero su poesía eubrió con intentos de selección ese vaho de tristezas humanas, de amores y dolores repetidos con vulgaridad, porque en estos poetas todo cobra valor de arte. El más expresivo:

¡Estrellas, luces pensativas!
¡Estrellas, pupilas inciertas!
¿Por qué os calláis, si estáis vivas?
¿Por qué alumbráis, si estáis muertas?

José Asunción Silva (colombiano, 1865-1896), diplomático, fué secretario de la Legación de Colombia en Caracas. Gran parte de su obra poética se perdió en el naufragio del «Amérique» (1895); y lo que de ella se conserva se publicó en Barcelona con un prólogo de don Miguel de Unamuno doce años después de su muerte [31]. Es uno de los más grandes poetas de la América hispana y uno de los temperamentos poéticos más acusados de la humanidad. Se anticipó a todos los que nosotros hemos de llamar modernistas, incluso a Rubén Darío. ¿Qué hay de grandioso en este poeta colombiano? Una conjunción exquisita de fuerzas misteriosas y poéticas, de vaguedades extranaturales que un día rebasaron su alma infantil (para Unamuno fué «un niño grande que se asoma al brocal del eterno misterio») y se dejó seducir por la muerte. Al contrario que Casal, era afortunado en su vida privada y, sin embargo, puso fin a ella, ganado por hastíos o amores inexplicables. Su vida, como toda su poesía, es una interrogación. Eso es uno de sus poemas así titulado con los solos signos interrogativos («¿...?»), ya citado por los críticos que lo han estudiado.

Esta continua pregunta le agobió. Su mal él mismo lo declaró: pensar. Siente la impotencia de retener a la naturaleza y a las cosas (él las llama «fantasmas grises») en sus versos, esos versos que dice Unamuno que le sonaban «a músicas de alas» cuando ya los estaba olvidando. Silva entabló el gran diálogo de las tumbas y de los cielos. Y, además y sobre todo, tuvo un alto concepto de la poesía. En *Ars* nos dice su idea del verso: «vaso santo; poned en él un pensamiento puro, — en cuyo fondo bullan hirvientes las imágenes».

Su poesía amorosa es de pasiones románticas. El amor conduce al dolor *(Risa y llanto)* y a la muerte *(Nocturnos)*. Y *Páginas suyas* es el antetítulo de estos dos poemas. Su fama poética ha sido cimentada en los *Nocturnos*, monumento del último romanticismo y primera página poética del modernismo. Los inspiró un gran amor en cuya intimidad no queremos, deliberadamente, penetrar; pero, sin duda, por rebasar la vulgaridad, se asomó a las misteriosas profundidades del más allá. Las dos consabidas columnas románticas — amor y muerte — constituyen el fondo de los cuatro *Nocturnos:* el amor, entre atracciones fatales; la muerte, en las negras mortuorias del ataúd heráldico, nuncio de bienandanzas de las sombras, desprendidas de los cuerpos que ansían la muerte, para errabundear por jardines guarismos de ignotas solitarias sendas. Fantasía y exaltación, romántica locura de un poeta que nos presenta las misteriosas evocaciones de un alma de interesante exquisitez. El primer *Nocturno* tiene tres partes troqueladas con recuerdos íntimos: la primera es la composición de lugar, la segunda exaltación, y la tercera — tal vez la solución — la muerte (el lecho sepulcral, la boca helada, el frío del sepulcro). El segundo es de ensoñaciones (Silva recuerda la mano «una mariposa sobre una lila» recorriendo el teclado del piano; y surgían castillos: él, paje rubio y ella su castellana; se miraban y sonreían) y es su idilio más sano. La tristeza queda afuera donde el viento «suspira y llora». La evocación, como en Pombo, se debe a la música. El tercero — el más conocido de los *Nocturnos* — es la evocación de una noche poblada de «luciérnagas fantásticas» en que las sombras de los cuerpos, caminando, proyectaban «una sola sombra larga» sobre las arenas tristes de la senda, bajo el agobio de «presentimientos de amarguras infinitas»; en la segunda parte está el verdadero nocturno mortuorio, la noche de la separación y de la soledad:

Sentí frío. Era el frío que tenían en tu alcoba
tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas
entre las blancuras níveas
de las mortuorias sábanas.
Era el frío del sepulcro, era el hielo de la muerte,
era el frío de la nada.
Y mi sombra
por los rayos de la luna proyectada,
iba sola,
iba sola,
iba sola por la estepa solitaria;
y tu sombra esbelta y ágil,
fina y lánguida,
como en esa noche tibia de la muerta primavera,
como en esa noche llena de murmullos, de perfumes y de músicas de alas,
se acercó y marchó con ella,
se acercó y marchó con ella,
se acercó y marchó con ella... ¡Oh, las sombras enlazadas!
¡Oh las sombras de los cuerpos que se juntan con las sombras de las almas!
¡Oh las sombras que se buscan en las noches de tristezas y de lágrimas!

Es, en realidad, una página brillante de sonoridad, de contrastes (ladridos de perros y chirridos de ranas se escuchan en esta noche de la soledad) y, al final, como un valor de resurrección, como si un soplo de otra vida renaciente llegara a mezclar la materia con el espíritu o a separar éste para un amor más alto. El cuarto *Nocturno* lo recoge un hálito de sensualidad muy propio de la poesía americana, y, parece una justificación juvenil. En estos *Nocturnos*, en cuanto a su métrica, Silva se anticipa a Rubén, dándonos un poema — *Nocturno III* — con pie silábico predominante, cuya sugestión el profesor Henríquez Ureña supone la halló en la traducción que de *El cuervo* de Poe hizo el venezolano Pérez Bonalde entre 1875 y 1890. También es notable la sutil estructura de estilo de estos *Nocturnos*. Sus motivaciones (mariposas, murmullos, músicas de alas, sombras, etc.) y sus adjetivos (las nieblas y el crucifijo son «pálidos»; la sombra «esbelta, ágil, fina y ánguida»; el aroma «tibio»; la boca «helada y cárdena»; las piedras «musgosas», etc.) se distinguen por lo preciso y simple de su belleza [2].

Los otros aspectos de este hondo poeta o plantean la citada interrogación filosófica *(La primera comunión, La respuesta de la tierra)* o el tema infantil, tan propio de quien, como él, se interesa por el destino. En sus poemas de niños — *Infancia, Crepúsculo, Crisálidas, Los maderos de San Juan* —, encontramos a Caperucita, a Barba Azul, al Ratoncito Pérez, al Gato con botas y a esa deliciosa serie de criaturas de los cuentos infantiles que tantos encantos ponen en la niñez del hombre, como esa Cenicienta cuya Hada madrina convertía una calabaza en un coche de oro, los ratones en caballos y las cenizas en diamantes; todo con su vara mágica. *Los maderos de San Juan* plantean la interrogación al futuro de los niños; en este poema la abuela tiene un temor extraño para los días ignorados del niño y oímos la cantinela de infancia:

...y aserrín
aserrán,
los maderos
de San Juan
piden queso,
piden pan;
¡triqui, triqui, triqui, tran!

Debemos pues a Silva el que los temas infantiles tengan un lugar en la poesía castellana moderna. Después los españoles obtendrán con ellos éxitos poéticos, como Unamuno, García Lorca, etc. Darío nos dió su conocida cuento *A Margarita Debayle*.

Otros nombres. — Además de Casal y Silva, otros poetas americanos pueden considerarse como representantes de la nueva sensibilidad; y, aunque utilizan lo romántico y realista finisecular, en ellos encontramos ansias de perfección modernista. Entre otros podemos citar al chileno Pedro Antonio Gonzalez (1863-1905); al argentino Pedro B. Palacios «Almafuerte» (1854-1917); al colombiano Ismael Enrique Arciniegas (1865-1938) no sólo gran poeta sino que realiza una verdadera creación en sus traducciones como la de *Los trofeos* de Heredia; etc. Pero citemos especialmente a tres:

a) José de Jesús Domínguez (puertorriqueño, 1843-1898). — Nació en Añasco de padre venezolano. Estudió Farmacia y más tarde fué a París donde se graduó en Medicina. En 1871 estaba de regreso en Puerto Rico y se estableció en Mayaguez interviniendo en política y colaborando en la prensa. Escribió trabajos importantes científicos e históricos y un drama — *El sueño de la Cacica* — escrito especialmente para conmemorar el descubrimiento de América. Fué también poeta lírico y se le considera como uno de los precedentes del modernismo. Ana María Losada [33] considera una época romántica en la poesía de Domínguez y otra en que es «poeta parnasiano o premodernista». Entonces el poeta — con todos los recursos modernistas — nos da un poema como *Las huríes blancas* (1866) con un orientalismo victorhuguesco en que el poeta Osmalín, vencido por el cansancio, se duerme y sueña sueños maravillosos con la mujer, la poesía, la gloria y el paraíso islámico con sus huríes y acaba con la muerte del poeta. El ideal, la aspiración, la belleza y la creación palpitan en símbolos. La naturaleza y la mujer borinqueñas dan al poema toda su fuerza patriótica. La imaginería literaria de Domínguez conserva el retoricismo romántico pero su lujo y motivos son más bien modernistas. Su versificación es de gran habilidad en el manejo y llama la atención el que hace del soneto en octosílabos, tan poco empleado, como el sonetillo que comienza: «En el sueño de la vida/como díctamo entre abrojos...»

b) Francisco Gavidia (salvadoreño, nacido en 1863). — Filósofo y ensayista de gran prestigio — Director de la Bibliotcca Nacional, Presidente de la Academia Salvadoreña, y profesor muy destacado fué declarado «meritísimo» y coronado solemnemente por la Cámara Legislativa Salvadoreña en 1933 — en el campo de la poesía se le puede considerar el primer hispanoamericano que ensayó la métrica francesa en la poesía española. Así lo dice Rubén Darío en su *Autobiografía* [34]. Gracias a él — dice — «surgió en mí la idea de renovación métrica que debía ampliar y realizar más tarde». Los dos amigos se leían mutuamente los alejandrinos de Víctor Hugo. Para Darío, Gavidia era «uno de los más sólidos poetas y seguramente de los primeros poetas» de la América Española. Aunque se prescindiese de su obra poética — el libro *Pensamientos* — la aparición de su nombre en los albores del modernismo, junto al de Darío, lo hacen acreedor a figurar en las historias de la poesía hispanoamericana como gran maestro de versificación y como gran sensibilidad.

c) Manuel González Prada (1848-1918). — Había estudiado en un colegio inglés de Valparaíso e hizo estudios de Derecho en Lima su ciudad natal; pero se consagró a la literatura. Como prosista es un gran narrador y sus actitudes políticas, como ante la derrota del Perú en la guerra con Chile, han merecido la consideración del continente. González Prada empezó como un romántico siguiendo a Espronceda y Bécquer pero después ha representado muy especialmente la influencia de las literaturas extranjeras sobre todas la francesa. Su musa es apasionada, muchas veces cáustica y casi siempre de un fondo pesimista. Su obra poética [35] representa una utilización anterior al modernismo, de muchas formas poéticas extranjeras en español. Conocía muy bien el parnasianismo y el simbolismo. Es, por tanto, un adelantado en fondo y forma de la literatura moderna iniciada con el modernismo y la generación española del 98.

Su pensar — pese a modernidades de formas de versificación y a violencias ideológicas —, era romántico. He aquí uno de sus «Triolet»:

Suspira, oh corazón, tan silencioso
que nadie sienta el eco del suspiro.
Por no turbar los sueños del dichoso,
suspira, oh corazón, tan silencioso.
Fingiendo la alegría y el reposo,
en la quietud y sombra de un retiro,
suspira, oh corazón, tan silencioso
que nadie sienta el eco de un suspiro [36].

El modernismo

Ha tratado de explicarse este movimiento literario con las escuelas poéticas francesas de la segunda mitad del siglo XIX. Los trabajos universitarios sobre los poetas hispanoamericanos (por ejemplo la tesis del norteamericano Erwin K. Mapes sobre Darío, escrita para su doctorado en la Sorbona, París, 1925), nos han señalado continuamente coincidencias de ellos con Leconte de Lisle, con Verlaine, con Mallarmé, con Baudelaire, etc. [37] Pero Rubén Darío también tuvo su inspiración en la literatura española y en la misma de su continente. Al recibir el primer libro de Darío, don Juan Valera escribió al poeta: «Usted no imita a ninguno ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbolista, ni parnasiano, usted lo ha revuelto todo; lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro y ha sacado de ello una rara quintaesencia.» Al decaer la exaltación romántica en Europa el arte quiso ser natural (realismo y naturalismo) y la consecuencia fué el prosaísmo en la poesía española de fin de siglo. Los poemas encerraban frases filosóficas pero carecían de esencias poéticas y de expresión artística. El modernismo fué la reacción natural contra la vulgaridad antipoética de creer que la forma era cosa secundaria para la poesía; los poetas sintieron ansias de superarse (buscaron motivos alejados, rebuscaron las olvidadas y viejas formas métricas castellanas y utilizaron las francesas; y renovaron el idioma demostrando una gran riqueza de vocablos y mayor ligereza en la sintaxis). Este movimiento lo realizan principalmente los que escriben en castellano en América. ¿Qué es el modernismo? Los mismos americanos nos contestarán. Rufino Blanco Fombona nos lo ha explicado gráficamente: «Para no asfixiarnos, abrimos la boca. Este abrir la boca, en busca de aire, de toda una generación, es lo que se llamó el modernismo [38]. Y Darío, en cuyo nombre hemos de vincular la escuela, escribió: «He buscado expresarme lo más noble y altamente en mi comprensión.» Esta fué la aspiración general: hacer arte. Pero, ¿qué fuentes tuvieron? Cada uno tuvo inspiraciones diferentes; pero Blanco Fombona señala como «estímulos comunes» algunos nombres como Poe, Heine, Leopardi, Gautier, Wilde y Anatole France, entre otros. La crítica americana insiste hoy en los propios precedentes que en el continente tuvo el modernismo: «No se ha reparado por los críticos de hoy (que cada día son más limitados en puntos de vista y enlaces ecuménicos) que el proceso de la independencia americana tiene una mecánica más honda y trascendental en lo estético por cuanto el poeta norteamericano Poe, a través de las traducciones de Baudelaire y de la obra de éste, es un precursor de parnasianos y simbolistas franceses a quienes se los da como antecedentes del modernismo. Y es digno de observarse también que Walt Whitman, con posterioridad, y en otro sentido poético, es también un precursor de la poesía de occidente, nacido en América» [39]. Y, a través del francés, se emocionaron con los escandinavos y los rusos. Como cuando el romanticismo, lo exótico volvió a la literatura. Pero fué el individualismo y el deseo de crearse una fuerte personalidad lo que distinguió a los hispanoamericanos que siendo

muy diferentes coincidieron en la disconformidad con la poesía realista. Un noble deseo de depuración poética fué la coincidencia. Esto explica una misma denominación para un poeta de México que para el que vive en tierras patagónicas. El modernismo enriqueció lo español con el sentir y los motivos locales americanos. Aprovechó todas las escuelas poéticas y en boga (romanticismo, realismo, naturalismo, parnasianismo, y simbolismo), dió un sentido orquestal a la seca poesía castellana y tuvo como culto la belleza. Sus poetas crearon para los que saben comprender. Tuvieron un ansia inenarrable de infinito en el corazón y una eterna interrogación en los labios; mucho de la psicología del indio: impenetrabilidad y sólo confiar en sí mismos. Donde mostraron su finura fué en la forma (la más espléndida musicalidad, las imágenes más valientes, la expresión de las más extrañas sensaciones...) En la literatura de España sólo el culteranismo del siglo XVII puede igualársele (Darío fué un nuevo Góngora.) Para la cronología del modernismo se han tomado como punto de partida las obras de Rubén Darío. Algunos críticos han señalado como fecha inicial la publicación de *Azul* (1888); pero Federico de Onís parte de 1896 que corresponde a la aparición de *Prosas profanas* [40].

Rubén Darío

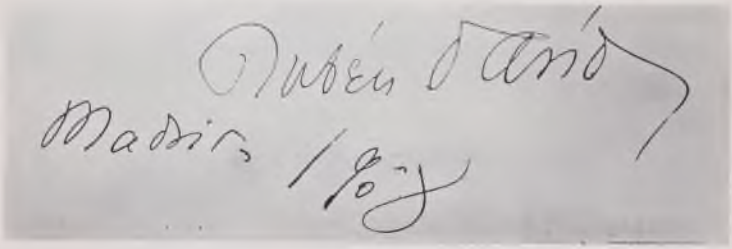
La vida de Rubén Darío (1867-1916). — Félix Rubén García Sarmiento, que este era su verdadero nombre, nació en la aldea nicaragüense de Metapa (departamento de Nueva Segovia), cuando sus padres vivían separados. Se formó de niño con una tía abuela, esposa de un coronel Ramírez — con cuyo nombre él firmó algún tiempo — que le enseñó a montar a caballo y los cuentos pintados para niños. Fué algo prodigio, pues a los tres años sabía leer. Su imaginación le hizo sufrir miedos infantiles y padeció sueños congestivos («Alrededor del lecho mil círculos coloreados y concéntricos, caleidoscópicos, enlazados y con movimientos centrífugos y centrípetos, como los que forma la linterna mágica, creaban una visión extraña y para mí dolorosa») según cuenta su *Autobiografía* [41]. Asistió a una escuela pública regida por un maestro que usaba la palmeta y, después, tuvo una maestra que lo estimulaba con golosinas. Todavía niño encontró en un armario los primeros libros que leyó, que eran bien distintos *(Don Quijote*, las obras de Moratín, *Las mil y una noches*, la *Biblia*, los *Oficios* de Cicerón, *Corina* de Mme. Stael, un tomo de comedias clásicas españolas y *La caverna de Strozzi*, novela de terror). Frecuentó los jesuítas e hizo sus ejercicios espirituales hasta la expulsión de aquéllos de Nicaragua. Intentó ingresar en un circo, en el que entraba fingiéndose músico con rollos de papeles o cajas de violín, haciéndose amigo de los músicos y del payaso. A los trece años ya había hecho muchos versos de ocasión (a las procesiones, a los recién nacidos, a los amigos cuyos padres morían, etc.). Algunas de estas poesías se habían publicado en un diario de la ciudad de Rivas llamado «El Termómetro». Pronto su nombre fué conocido en Centro América como el «poeta niño». Esto alarmó a la familia protectora por sus consecuencias (larga cabellera y malos exámenes). Luego colaboró imitando la manera de Juan Montalvo en «La Verdad», periódico político de León, donde le hicieron publicar artículos de combate que naturalmente le acarrearon disgustos. Explicó gramática en un colegio. Se iba a confesar todos los sábados. Unos políticos que visitaron León le llevaron a la capital (Managua). El Congreso acordó que fuese a estudiar a Europa, pero presentado al Presidente de Nicaragua, como le leyera unos versos de ideas demasiado avanzadas, no obtuvo la aprobación presidencial. Se trató con todas las figuras de la intelectualidad del país y por ello consiguió un empleo en la Biblioteca Nacional. En aquellos días completa su preparación literaria y, según él, llegó a leerse las eruditas introducciones y obras clásicas castellanas editadas por la Biblioteca

de Autores Españoles de Rivadeneira. Como a los catorce años manifestara deseos de casarse, le mandaron a El Salvador. El Presidente de este país, doctor Rafael Zaldívar, le protegió y le mandó a un colegio. Perdido el favor presidencial volvió a su patria donde trabajó en la secretaría del Presidente. Un desengaño amoroso le alejó nuevamente de Nicaragua. Por iniciativa del general Juan Cañas que, en unión de otros amigos, le ayudó, salió para Chile (1886). Llega a Valparaíso en un vapor alemán. Se entera de que ha muerto el historiador chileno Vicuña Mackenna y en veinte minutos, antes de desembarcar, escribe un artículo sobre él que se publica en «El Mercurio» de Valparaíso y que se le pagó con esplendidez. En Santiago de Chile entró en la redacción de «La Epoca» y se incorporó a la intelectualidad de la capital chilena. Ganó doscientos pesos en concurso abierto dentro del periódico por escribir su famosa décima a Campoamor («Este del cabello cano — como la piel del armiño»). Regresó a Nicaragua, nombrado corresponsal de «La Nación», y pasó por Panamá cuando el desastre del canal francés. Vive en León (Nicaragua) y vuelve a El Salvador, donde había conocido a Francisco Gavidia que ensayaba la métrica francesa y le sugirió la renovación. Al triunfar el general Ezeta en una revolución se aleja a Guatemala, donde protegido por el Presidente, dirige un periódico semioficial, «El Correo de la Tarde», en el que colaboraban varios jóvenes, entre ellos Enrique Gómez Carrillo que había de ser figura de valor en la prosa castellana. Se casó entonces con una hija del fallecido orador hondureño Alvaro Contreras, con la que ya había celebrado matrimonio civil en El Salvador (1890). Cuando cesó la publicación del diario salió para San José de Costa Rica, donde nació su primogénito. Su situación económica se hizo difícil y regresó a Guatemala. Entonces fué nombrado por el Presidente de Nicaragua, doctor Sacasa, miembro de la delegación que había de ir a España con motivo del Centenario de Colón. Embarcó en Panamá, pasó por Cuba y desembarcó en Santander. En Madrid se hospedó en el mismo hotel que don Marcelino Menéndez Pelayo. Conoce entonces a Castelar, a doña Emilia Pardo Bazán, a Núñez de Arce, a Campoamor, a Valera, a Miguel de los Santos Alvarez, a Cánovas del Castillo, a Canalejas. Entonces escribió el *Pórtico* para el libro *En tropel* de Salvador Rueda. Las posibles influencias Rueda-Darío y sobre Rueda precursor del modernismo se han considerado modernamente como «falsas premisas» [42]. De todos quedó el amable recuerdo con que los evoca la *Autobiografía* de Rubén. De regreso a América y, cuando hablaba en una velada funeraria, recibió un telegrama por el que comprendió la muerte de su esposa. Por la influencia del doctor Núñez fué nombrado cónsul general de Colombia en Buenos Aires. Antes estuvo en Nueva York, donde conoció al poeta revolucionario cubano José Martí. Visitó las cataratas del Niágara, donde recordó a Heredia, y salió para Francia. París ha sido para los americanos el paraíso. Para Rubén, ya lo escribe él, «la mayor ansia de mi vida». Se encuentra nuevamente con Gómez Carrillo y conoce al español Alejandro Sawa y al gran Verlaine en una de las numerosas ocasiones que estaba ebrio, a Charles Morice (el crítico de los simbolistas), a Juan Moréas, a Maurice Duplessis. En Buenos Aires fué recibido con grandes elogios de los dos rotativos «La Nación» y «La Prensa». Allí conoce al poeta Rafael Obligado, a Juan José García Velloso, a Federico Gamboa, al entonces muy joven Alberto Ghiraldo, al psiquiatra José Ingenieros, a Antonino Lamberti, a Armando Vasseur a Carlos Roxlo, a Christian Roeber, a Ricardo Jaimes Freire. Entonces se fundó el Ateneo de Buenos Aires. Rubén había publicado su libro *Los raros* (Poe, Ibsen, Martí, Lisle, Verlaine, Eugenio de Castro...) cuyos nombres oponía a la literatura académica. Pasó una temporada, acompañando al doctor Plaza, en el lazareto de la isla de Martín García. Luego para aumentar sus ingresos fué secretario particular del Director de Correos de Buenos Aires, en cuya oficina tuvo de compañero a Loepoldo Lugones. Cobro afición a las ciencias ocultas y

la abandonó por consejo médico; y fué amigo del «clown» inglés Frank Brown. Escribió un artículo necrológico a Mark Twain; y, cuando esperaba leerlo, encontró un cablegrama con su mejoría. En 1898, acabada la guerra de España con los Estados Unidos, fué enviado por «La Nación» para que informase sobre el estado en que había quedado la Madre Patria. Desembarca en Barcelona, se maravilla de su vitalidad y habla de «la sabrosa pereza» de Madrid. Encuentra a Valera ciego y a Campoamor mudo. Su amigo Cánovas del Castillo ya había muerto y asiste al entierro de Castelar. Ya había otros nuevos. Conoce a Miguel Moya, a Mariano de Cavia, a Jacinto Benavente, a Pío Baroja, a Ramiro de Maeztu, a los hermanos Machado, a Villaespesa, a Juan Ramón Jiménez, a Marquina... Fué presentado al viejo Echegaray y le supo mal que le dijese que los «americanos tenían instinto poético». Es compañero nocturno de Joaquín Dicenta, de Valle Inclán, de Palomero, de Manuel Bueno y siente el desdén que entonces manifestaba Unamuno hacia las letras argentinas. Trata a Pérez Galdós, «tan bueno y tan egregio» y a Menéndez Pelayo. En 1900 por el mismo periódico va a la Exposición de París. Vive en la casa de Gómez Carrillo, y cuando éste la deja, se lleva consigo a Amado Nervo. Trata a Oscar Wilde, «rara vez he encontrado una cultura más elegante», que murió entonces y Rubén se lamenta de no haber podido ir a su entierro. Viaja por Italia y conoce en Roma a Vargas Vila y se encuentra con Enrique García Velloso. Vuelto a París trata a Catulle Mendés. Por dos veces se esparció la noticia de la muerte de Rubén por América. Pasa los veranos en Asturias, en Dieppe, donde conoció a Manuel Ugarte y en Bretaña donde convivió con Ricardo Rojas. Hace viajes por Bélgica, Alemania, Austria-Hungría, otra vez Italia e Inglaterra. Va, como secretario de la delegación nicaragüense, a la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro y visita, de nuevo, Buenos Aires. Regresó a París e hizo un viaje a Palma de Mallorca, visita sus poblaciones interiores y sus lugares evocadores de sugestivos personajes (la cueva en que oró Raimundo Lulio; el piano de Chopin le hace recordar las páginas de *Spiridion)*. Con Vargas Vila fué miembro de Nicaragua en la comisión de límites con Honduras que presidía el rey don Alfonso XIII. Después de diez y ocho años de ausencia, regresó a Nicaragua, donde fué recibido «como ningún profeta lo ha sido en su tierra», visitó León y la tía abuela que lo crió, ya casi centenaria. El general Zelaya, entonces Presidente, lo nombró ministro de Nicaragua en Madrid. Pero presentó sus cartas credenciales con uniforme diplomático colombiano que le prestó el ministro de Colombia. Alfonso XIII le causó buena impresión («un joven bien pertrechado de los más diversos conocimientos, y hecho a toda suerte de disciplinas»). Su papel como miembro del cuerpo diplomático «fué suficientemente medianejo» debido a la poca consignación. Al fin tuvo que trasladar su residencia a París. Una nueva revolución hace le nombren ministro en misión especial para las fiestas del Centenario de México. A su llegada su misión no existía por haber caído el que le nombró. Con el apoyo pecuniario de varios amigos vuelve a París. Llamado por Leo Merelo funda la revista «Mundial». En propaganda para esta revista pasó por España e hizo un nuevo viaje a Hispanoamérica (1912). Vuelto a Europa, dos años más tarde se dirige a Nueva York, su salud ya quebrantada por el alcohol, sufre el duro golpe de una pulmonía, va a Guatemala, y viene a morir en el pueblo de su infancia, León.

El lector habrá observado que, por primera vez, en esta visión telegráfica de poetas, le hemos brindado una biografía. La primera y la última: la única. No sólo por ser la del personaje más representativo de todo este trabajo, sino por ser la de un típico hispanoamericano. Desde un rincón lejano salió para pasearse por toda América y Europa. Conoció y trató a los escritores más famosos del mundo latino de su tiempo. Había leído de todas las literaturas y conoció grandezas y miserias. Vió subir y bajar presidentes de su país. Tuvo trato con muchos jefes de Estado. Llevó una vida bohemia. No tuvo suerte en sus matrimonios

Rubén Darío, fotografía.
Abajo, firma autógrafa
fechada en Madrid el 1908



José Zorrilla de San Martín, dibujo aparecido en la «Ilustración Española y Americana» el 30 de septiembre de 1892, cuando el poeta era ministro plenipotenciario de la República Oriental del Uruguay en Madrid.

y, al final, encontró un refugio en una campesina de Avila (Francisca Sánchez). Influyó en Hispanoamérica y, por primera vez también, un hombre de estas tierras tiene autoridad y encuentra discípulos entre los escritores de la Madre España. Juan González Olmedilla reunió en *La ofrenda de España a Rubén Darío* (Madrid, Editorial América, 1916) los trabajos con que se lamentó su muerte en la Madre Patria; y en ella leemos los nombres de Antonio y Manuel Machado, Mariano de Cavia, Unamuno, Ardavín, Cansinos-Assens, Felipe Sassone, Salaverría, Bacarisse, Andrenio, Diez Canedo y Pérez de Ayala entre otros. Amó mucho a Francia, pero cantó más a España, aunque, en realidad era hombre de todas partes. Fijándose en el sonoro nombre que había adoptado le había dicho Valera: «Rubén es judaico, y persa es Darío; de suerte que por los nombres no parece sino que usted quiere ser o es de todos los países, castas y tribus». Hizo pues honor, en nombre y vida, al cosmopolitismo de su continente natal.

El primer libro importante de Darío: *Azul* (Valparaíso, 1888). —Su obra poética de primerizo *(Poemas de adolescencia, Poemas de juventud, El salmo de la pluma*, y aun las contenidas en *Epístolas y poemas, Rimas* y *Abrojos)*, aunque no carecen de rasgos poéticos geniales, no expresan con mucho, sino etapas precursoras, llenas de versos ocasionales, hacia su primer gran libro *Azul*, publicado en Chile (el país cuyas glorias cantó). Es un libro de prosas poéticas, de bellos cuentos *(El velo de la Reina Mab, La canción del Oro*, etc.) y de algunas poesías. Valera, su primer crítico, dijo que tenía «galicismo mental», pues todavía no había visitado Francia y ya había podido asimilarse asombrosamente su pensamiento y sus motivos. Preside en el libro el gusto por el siglo XVIII que en Francia habían puesto de moda los hermanos Edmundo Luis y Julio Alfredo Goncourt. Ninfas y sátiros, hadas y gnomos, decoraciones con estatuas de Diana, vasos en forma de sirena y con agua perfumada, sátiros de bronce, grandes espejos y vestuarios femeninos a lo Luis XIV. En la parte de la poesía se distinguen los sonetos alejandrinos, en el que es un acabado modelo *Caupolicán:*

Es algo formidable que vió la vieja raza;
robusto tronco de árbol al hombro de un campeón
salvaje y aguerrido, cuya fornida maza
blandiera el brazo de Hércules, o el brazo de Sansón.
Por casco sus cabellos, su pecho por coraza,
pudiera tal guerrero de Arauco en la región,
lancero de los bosques, Nemrod que todo caza,
desjarretar un toro, o estrangular un león.
Anduvo, anduvo, anduvo. Le vió la luz del día,
le vió la tarde pálida, le vió la noche fría,
y siempre el tronco de árbol a cuestas del titán.
«¡El Toqui, el Toqui!», clama la conmovida casta.
Anduvo, anduvo, anduvo. La aurora dijo: «¡Basta!»,
e irguióse la alta frente del gran Caupolicán.

Los predilectos del poeta están en sus medallones: *Leconte de Lisle, Catulle Mendès, Walt Whitman, J. J. Palma* y *Salvador Díaz Mirón* (este último modelo de soneto en dodecasílabo de seguidilla: «Tu cuarteto es cuadriga de águilas bravas»). Una de las más bellas poesías del modernismo es su *Año lírico*. Representa la obsesión del indio sensual; pero se desvía hacia un tipo religioso al que no pudo llegar Catulle Mendès, de quien Darío se declaró discípulo («Fué C. M. mi verdadero iniciador, un Mendès traducido...») ni mucho menos el naturalismo tantas veces desagradable de Armand Silvestre que alguno catalogó como grosero. De las cuatro estaciones la más delicada es *Primavera* en romance:

...si acaso algún ruiseñor
viniese a posarse cerca
y a contar alguna historia
de ninfas, rosas o estrellas,
tú no oirás notas ni trinos,
sino enamorada y regia,
escucharás mis canciones
fija en mis labios que tiemblan.
¡Oh, amada mía! ¡Es el dulce
tiempo de la primavera!...

PROSAS PROFANAS (Buenos Aires, 1896). — Es el mismo poeta de *Azul* con sus motivos franceses a la española. Tres años antes había publicado *Los raros*, especie de índice de su cosmopolitismo. Es su poesía de plenitud, afrancesada («Mi órgano es un viejo clavicornio pompadour, al son del cual danzaron sus gavotas alegres abuelos»). En cuanto a la métrica y al ritmo, también nos contesta el prólogo: «como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea muchas veces». Los temas siguen dieciochescos: Diana y sus ninfas, sátiros y satiresas centauros y frisos del XVIII (recuérdese la decoración de *Era un aire suave)*. En este libro se publicó la popularísima *Sonatina* en la que llega a la mayor perfección el modernismo en su matiz parnasiano. Son sextinas muy bellas:

Ya no quiere el palacio ni la rueca de plata,
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azur.
Y están tristes las flores por la flor de la Corte;
los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte;
de Occidente las dalias, y las rosas del Sur.

Uno de los motivos más repetidos de Darío es el de los cisnes; «hechos son de perfume, de armiño, de luz alba, de seda y de sueño» *(Blasón)*. Alcanza originalidad en algunos poemas como *Canto de la sangre*, en que dedica una estrofa serventesia a cada motivación (sangre de Cristo, de los mártires, de Abel, etcétera); en *Cosas del Cid*, en el que devuelve a España en versos señoriales *Le Cid* de Jules Barbey d'Aurevilly (poeta francés muerto en 1889); en *Heraldos*, poema de ritmo ideológico; y tantos otros notables como *La página blanca*, *Margarita*, *Elogio de la seguidilla* y los *Dezires, layes y canciones*. El estilo de Rubén triunfa en este libro; las sugestiones sustituyen a la expresión detallada de las cosas. Cuando llega la hora de una descripción nos da un símbolo. Sus sensaciones parecen rozarnos los sentidos (el abanico hace «caricias de marfil» en *Divagación)*. A veces basta un adjetivo (el ruido del misterio son las «alas membranosas» del murciélago Satán como en *Año Nuevo)*. La sintaxis le interesa menos que la música de los pensamientos *(Mía, Heraldos, Aleluya)*.

CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA (Madrid, 1905). — Es su obra de madurez. Marca su plenitud y su descenso. El célebre poeta niño de Centro-América tenía ya 38 años y todas las escuelas poéticas del siglo XIX habían pasado sobre su poesía. Todas ellas, gracias a él, habían encontrado cauces inigualables en el idioma castellano. Había ampliado extraordinariamente sus posibilidades literarias y había llegado el momento de recoger velas de fantasía y hurtar el verso a extranjeridades violentas. Por esto suena una nueva cuerda en este libro: la Raza. Silva y Casal se declararon enfermos de pensar; Rubén de soñar («ese es mi mal. Soñar», dice en *Melancolía)*. Es el libro de los sueños de otoño y sus notas son: melancolía, finura, exquisitez. En este libro encontramos también una sincera explicación de su arte poético en los serventesios a J. Enrique Rodó («Yo soy aquel que ayer no más decía...»):

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita;
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinita...

Nos dice de su juventud y de su sinceridad poética («se juzgó mármol y era carne viva»), de sus afecciones literarias (la Galatea gongorina y la marquesa verleniana) y de sus deseos de huir de lo vulgar («y sin falsía — y sin comedia y sin literatura», «Mi intelecto libré de pensar bajo»). El estado de ánimo del poeta lo expresó en su conocida *Canción de otoño en primavera* («¡Juventud, divino tesoro!») en magníficos versos eneasílabos. En este libro hizo también una interpretación formidable del tema épico en su *Marcha triunfal* en que, a

imitación de la métrica clásica y substituyendo el acento a las sílabas largas, la construyó como un pie trisílabo constante — el anfíbraco — que le da una espléndida sonoridad. Ya hemos visto que otros americanos — sin olvidar a los españoles — lo habían empleado antes, pero no con tal brillantez:

¡Ya viene el-cortejo!
¡Ya viene el-cortejo!-Ya se oyen-los claros-clarines.
La espada-se anuncia-con vivo-reflejo;
Ya viene, o-ro y hierro, el-cortejo-de los pa-ladines.

Publicado en Madrid, selló sus temas raciales. En su poema *A Roosevelt* cantó a su América: «que aun tiene sangre indígena — que aun reza a Jesucristo, y aun habla en español», y advirtió la vitalidad hispanoamericana («Hay mil cachorros sueltos del León español»); y en *Los cisnes* — sus temas favoritos — siente el destino de España y de la América española. Pero donde más nos sorprende Rubén es en su *Salutación del Optimista* que parece un grito contra el pesimismo de la generación del 98 y contra la inconsciencia destructora y que es una alentadora lección de entusiasmo:

¡Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
espíritus fraternos, luminosas almas, salve!
. . . . . .
Abominad la boca que predice desgracias eternas,
abominad los ojos que ven sólo zodíacos funestos,
abominad las manos que apedrean las ruinas ilustres,
o que la tea empuñan o la daga suicida...

Vuelva el antiguo entusiasmo, vuelva el espíritu ardiente
que regará lenguas de fuego en esa epifanía.
. . . . . .
Un continente y otro renovando las viejas prosapias,
en espíritu unidos, en espíritu y ansias y lengua,
ven llegar el momento en que habrán de cantar nuevos himnos.

Y a esta reacción españolista de Darío obedecen otros hermosos poemas del libro como *Un soneto a Cervantes*, *A Goya*, *Letanía de Nuestro Señor Don Quijote* y el dedicado *Al rey Oscar*, basándose en la anécdota de que el rey de Suecia y Noruega había gritado «¡Viva España!» al pisar la frontera hispana, cosa que arranca al poeta el siguiente comentario:

...Mientras haya una viva pasión, un noble empeño,
un buscado imposible, una imposible hazaña,
una América oculta que hallar, vivirá España.

No desmentía Darío en este libro lo que en la *Historia de mis libros* había dicho de la existencia en él del «inarrancable filón de la raza».

Otros poemas del libro son muy notables como la *Salutación a Leonardo*. En cuanto a su estilo ha llegado el momento del equilibrio, de la serenidad. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Nerval hubieran encontrado cosas que aprender del poeta nicaragüense. Sus notas distintivas eran: riqueza de vocabulario, originalidad y grandiosidad en el empleo de adjetivos, en las frases de aposición y en la expresión de conceptos abstractos («inquerida bohemia», «gracia lustral», «vulgo errante, municipal y espeso», «paleta caprichosa, brusca, inquieta», «pereza, hermana de la muerte», «La aurora, el oriflama de Dios mismo»...).

Los demás libros de Darío. — Al año siguiente publicó en París la *Oda a Mitre*, y en Madrid *El canto errante* (1907), en cuyo prólogo — en él se declara ciudadano de la lengua para España y recuerda sus amigos y favorecedores españoles — dice: «No gusto de moldes, nuevos ni viejos... Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma... he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música — música de las ideas, música del verbo», y agrega:

«como poeta no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad». En este libro hay bellos poemas como la *Salutación al águila* y *La canción de los pinos*, en el que encontramos una tardía profesión de romanticismo inspirada en la isla de Mallorca («Románticos somos... Quién que es, no es romántico»... «que se ahorque de un pino será lo mejor...»). A este libro siguió *Poema del otoño y otros poemas* (1910), en el que hay una bella poesía infantil *A Margarita Debayle* y otras sugestivas como *El clavicordio de la abuela*, *La canción de los osos* y *Los motivos del lobo*. En el mismo año, en «La Nación» de Buenos Aires publica su *Canto a la Argentina*. Después vienen sus publicaciones de los años de la primera guerra europea. Ama a Francia y canta su angustia. Después *Antologías*, *Poesías escogidas*... Alberto Ghiraldo las ha reunido últimamente (Madrid, 1932).

Rubén Darío y el castellano. — Se ha acusado al poeta nicaragüense de barbarismo. Es cierto que empleó palabras y temas, y en ocasiones hasta frases extranjeras, sin ni siquiera adaptarlas al castellano; pero esta acusación que se puede hacer a tantos poetas modernos, incluso franceses como Baudelaire y Théophile Gautier, aplicada a Rubén queda anulada por haber enriquecido grandemente nuestro idioma. Empleó cultismos (recuérdense sus numerosos helenismos: siringa, egipán, hipsipila, peplo, etc.) y galicismos sin limitación. Ante un genio, no es posible sentir el fetichismo de la pureza lingüística. Un idioma es un organismo abierto a todos los vientos de la expresión y este es el mérito de Darío, ser «pararrayos celeste» y «torre de Dios» como él dijo del poeta. La lengua inmortal de España quedó abierta a los anchos caminos del mundo y ganó sonoridad y riqueza. En realidad, Rubén no hizo otra cosa que lo que ya habían hecho el cordobés Lucano con el latín en la antigüedad, Gonzalo de Berceo en la Edad Media y los andaluces Herrera y Góngora en los siglos de Oro con el castellano: seguir la tradición culta del lenguaje aristocrático de España. Esta vieja patria de patrias debe a este mestizo de indio chorotega y español su último renacimiento poético.

Los poetas del modernismo americano

El movimiento literario que tanta fortuna tuvo con Rubén Darío representó para América algo más que una escuela poética. Fué, en realidad, el cobrar sus escritores una personalidad independiente para el mundo de las letras. Algún crítico — el chileno E. Solar Correa [43] — ha dicho que Darío fué el Bolívar de la emancipación artística. La primera consigna fué hacer todo lo contrario de lo que los hispanoamericanos habían venido haciendo: la guerra a la imitación. Esta consigna, como es lógico, no ha de tomarse demasiado en serio, pero fué un precepto interesante que el brillante eco de gloriosos escritores en todos los países hispanoamericanos llegó a justificar. El famoso crítico José Enrique Rodó impreca a los imitadores porque «quitan a las cosas del espíritu el pudor y la frescura de la virginidad»; y el gran profesor mexicano José Vasconcelos, que ha tratado de hacer una interpretación de la cultura iberoamericana, dice en uno de sus libros, al regresar de un viaje a Europa: «Despertamos del semisueño en que nos deja Europa, el continente donde ya se hicieron todas las cosas y nos fortalecemos con el aura del continente donde se están haciendo las cosas». Esta ha sido la orientación de los hispanoamericanos desde que sus hombres han recorrido el mundo como diplomáticos llevando en sus portafolios, más que tratados y acuerdos comerciales y políticos, buenos libros de poesía con los que han conquistado nombre y fama para sus países nativos. La mayoría hicieron su peregrinación a París — allí se encontraron hombres de los más distintos puntos de América — y en la alegre ciudad, convertida por la moda intelectual

en la Meca de la literatura latina, se oyeron sus poéticas voces criollas. Los poetas de América no imitaban a los poetas finiseculares españoles; pero sus musas recordaban demasiado los motivos franceses. Ello no significó renuncia a lo español; y así Blanco Fombona, uno de los que más agudamente protestaba del academicismo español, ha escrito una generosa protesta de hispanofilia cordial: «De España salimos nosotros, y lo que de nosotros salga viene a ser, en un alto sentido, hispánico. Casi todo vuelve a España, quieras que no, como casi todo río, en definitiva, para en el mar». Y este mismo escritor venezolano se enorgullece de expresarse en español: «En español nos expresamos y nos queremos siempre expresar. Esta lengua maravillosa es el mayor de los presentes que debemos a la fortuna. Mayor que nuestras minas de oro, nuestros yacimientos de nafta y nuestros campos ubérrimos». La intención de independencia literaria contribuyó a la creación de grandes personalidades. He aquí las más importantes figuras de este trascendental movimiento poético:

a) Leopoldo Díaz (argentino, 1862-1947). — La poesía fué para él arte de orfebre. Fué un parnasiano — un Heredia de la poesía castellana — que hace magníficos sonetos. Sus libros (algunos de ellos han sido traducidos al francés por el poeta suizo F. Raisin) nos muestran los conocidos motivos del modernismo: *Los genios* (1888), *Bajorrelieves* (1895), *Las sombras de Hellas* (1902), *La Atlántida conquistada* (1905), que es un poema en sonetos, y *Las ánforas y las urnas* (1923). Del tercer libro citado es el siguiente poema:

Cincela, orfebre amigo, una ánfora de oro
para encerrar la roja púrpura de la viña,
que posea la gracia de un dáctilo sonoro
y que el alegre pámpano de Anacreonte ciña.
Una ánfora que tenga las curvas de una niña
y evoque del ensueño el singular tesoro:
cincela, orfebre, el ánfora con la doble ansa de oro,
para encerrar la roja sangre que da la viña...
¡Despertará la flauta viejas mitologías,
y bajo los laureles de blancas theorías,
desfilarán las vírgenes de la tierra de Paros;
y junto al mar de Myrtos, bajo el azur del cielo,
como un alción, el himno levantará su vuelo
en alas de los versos magníficos y raros!

Una mirada retrospectiva en este trabajo bastaría para clasificar los elementos que en este poema aparecen. Anotemos al mismo tiempo que no es un desarraigado sino que también mira a su tierra con destellos de poeta continental. Sonetos admirables con *La Quena* y *El Amazonas*.

b) Ricardo Jaimes Freire (boliviano, 1872-1933). Profesor y diplomático que aleja sus versos de la realidad y se inspira en musas lejanas y mitologías bárbaras. Los jóvenes de la última generación de la Argentina, donde residió gran parte de su vida, le han considerado el iniciador del verso de vanguardia en América. Los dioses germánicos le seducen más que los helénicos: oyó la voz amorosa de la nórdica Freya — diosa del amor y de la creación — que monta en un carro arrastrado por dos gatos salvajes. Cantó las blancas estepas, los trineos, los lobos y los crepúsculos helados de invierno. Aunque rechazó sus teorías filosóficas y sociales, cantó al apóstol social ruso *(Al borde de la tumba de Tolstoi)*. Escribió unas *Leyes de la versificación castellana* (Tucumán, 1912) y sus dos libros de poesía — *Castalia bárbara*, (1899); y *Los sueños son vida*, (Buenos Aires, 1917) — le muestran no sólo como innovador de la métrica (llega en su poesía hasta el versolibrismo), sino como un poeta cuidado de gran intensidad poética. Entre sus poemas más representativos y de libre verso con asonancia de los pares puede citarse *Æternum vale* en que se coloca desde el punto de vista de un hombre del Norte que diese el «eterno adiós» a sus dioses escandinavos al triunfar sobre ellos Cristo:

Un Dios misterioso y extraño visita la selva.
Es un Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.
Cuando la hija de Thor espoleaba su negro caballo,
le vió erguirse, de pronto, a la sombra de un añoso fresno,
Y sintió que se helaba su sangre
ante el Dios silencioso que tiene los brazos abiertos...

El verso libre, también con asonancias, lo encontramos en *Voces tristes*. He aquí su tercer fragmento estrófico:

El infinito blanco...
Sobre el vasto desierto
flota una vaga sensación de angustia,
de supremo abandono, de profundo y sombrío desaliento.

En el modernismo es predominantemente parnasiano y uno de los que cultivan temas más exóticos [44].

c) Guillermo Valencia (colombiano, 1872-1943). Es un poeta intelectual con anhelos de perfección modernista. Su vasta cultura le inclinó a lo más clásico de su escuela, el parnasianismo. Ha sido muy versado en clásicos y modernos y uno de los más grandes patriotas que ha tenido Colombia (ha sido candidato a la Presidencia [45]. En su poesía encontramos un hálito de la de su compatriota José Asunción Silva [46]. En *Leyendo a Silva* ha rememorado la métrica original de este poeta, que él supo repetir con una aguda nota de sabiduría. Este poema pertenece a su primer libro de versos, *Ritos* (Bogotá, 1898) y sus poemas nos recuerdan los *Poèmes barbares* (1862) de Leconte de Lisle. A los camellos los llamó «novios de la casta palmera», como a la cigüeña «la novia pálida del frío» *(Cigüeñas blancas)*. Ha interpretado genialmente la naturalcza animal y en ella un ansia de más allá. Cantó también en hexámetros su ciudad natal — Popayán — que dijo vivir del Silencio, del Pasado y del Futuro. En otros poemas, su juventud y generosidad le llevan a un cristianismo social.

Su gran poema *San Antonio y el Centauro* es como el diálogo de dos mundos, de dos artes, de dos religiones. El nuevo y cristiano (San Antonio) y el viejo, el caduco, el del paganismo con sus dioses y creaciones fantásticas representadas aquí por el Centauro. El cristianismo triunfa y el viejo monje con su báculo borró en el desierto las huellas del Centauro, introduciendo dos infinitos: el alma y Cristo. Ante la pregunta del Centauro para que se le muestre un dios más bello que Apolo y Citerea, responde San Antonio:

El triste, el dulce, el pálido Rabí de Galilea
es el profeta joven: como dorada lluvia
tiembla su pelo dócil, fluye su barba rubia.
El sabe lo que dice la voz de las colmenas,
y ama los canes tristes como las azucenas;
y son sus ojos grandes, melancólicos, vagos,
y en su fondo reflejan, como místicos lagos,
el divino silencio de las noches tranquilas;
y, cual besos que miren, sus absortas pupilas
aprisionan la calma del azul horizonte;
son sus manos delgadas como lirios de monte;
por su voz habla el eco de un arrullo divino,
y en vez de lauros lleva la toca del rabino.

Valencia proclama en este poema con el triunfo del cristianismo el de la virtud. En el mismo Popayán, en 1916, publicó un libro poético de madurez: *Alma Mater*.

Otro gran poema de Guillermo Valencia es el de *Palemón el Estilita*, el que burlaba «las astucias del demonio» desde su columna de granito. Pero el amor humano e invencible de la mujer logra destruir el ascetismo de una vida de ayunos y silicios con las fieras, bajo «los rotos quitasoles de palmeras». Y Palemón

el de las manos «como lotos vivos de alabastro» se dejó seducir por la linda pecadora, y en coloquio con ella, se marchó por el desierto «a la vista de la absorta caravana». Su métrica, en este poema, nos recuerda a Silva y a Darío:

Y el buen monje
la miraba,
la miraba,
la miraba,
y, queriendo hablar no hablaba,
y sentía su alma esclava
de la bella pecadora de mirada tentadora,
y un ardor nunca sentido
sus arterias encendía,
y un temblor desconocido
su figura
larga
y flaca
y amarilla
sacudía:
Era amor!...

Su cristianismo social lo llevó a un poema suyo de juventud y generosidad: *Anarkos* (Bogotá, 1899; Bogotá, 1941). Su obra no es muy abundante pero sí de gran calidad [47].

Ha de agregarse una enorme labor de traductor de poesía, incluso de poetas chinos. En él «predomina lo espiritual, predomina su noción filosófica de la vida que trata de abarcar todas las ideas y vaciarlas en los moldes de su propia sensibilidad. Parece parnasiano porque en la forma y en el contenido estos poetas dejaron huella perdurable y su ejemplo es un valor adquirido de que no podrá el hombre desprenderse» dice el maestro Sanín Cano [48].

d) Rufino Blanco Fombona (venezolano, 1874-1944). — Es una de las figuras más interesantes y representativas de Hispanoamérica. De su vida «fresca y valiente» en Florencia supo mucho Rubén Darío («Gustaba largamente del buen vino de España, del excelente acero, de la carne en flor»). Para M. Díaz Rodríguez es «nervioso, inquieto, sensual y triste, superiormente organizado para el arte» y «se nos presenta con las dos manos colmadas de primores»; Cansinos-Asseus veía «entre las yemas de sus dedos gavillas de inflamados cohetes que estallan a nuestra vista y nos coronan con sus ráfagas cálidas y brillantes». Podemos conocer al poeta por su propia obra valiente y clara en sus prosas y en sus versos, por sus críticas apasionadas, alguna vez injustas, pero siempre nobles. A todos llega con sus palabras descarnadas, con sus mofas e iracundias. Para Federico de Onís, «su psicología y temperamento corresponden más definitivamente al tipo español de don Juan, el de la amoral superabundancia vital» [49]. Por sus versos parece no tener más religión que el eterno femenino, manifestado en él con violencia y pasión y orientándose hacia la carne. Este amor por las mujeres sólo lo comparte con el de la belleza y con el de su verdad que jamás por nada ni por nadie disimula. Su musa tiene la suma sexualidad, pero no son las torpezas del Aretino sino la visión pertinaz del poeta macho, sano y potente de alma y de cuerpo. Es una fuerte personalidad americana. Su voz, expatriado en Europa, ha retemblado en América y, muchas veces, ha representado el ideal hispánico. Habló con dureza a todos los grandes de la tierra y se indispuso con ellos. Se burló de Darío porque cantó a los poderosos. Pero no fué sólo un teorizante negador, sino que ha realizado para la cultura hispanoamericana una labor interesantísima y práctica. Su labor en la Editorial América que tanta literatura del otro lado del mar nos dió a conocer es de lo más brillante que puede darse. Paga tributo a su momento juvenil y cultiva temas dieciochescos modernistas. Su musa es exquisitamente mundanal y frívola. Sus motivos — joyas, rubíes y zafiros en pulseras, collares y cruces — nos los dice en poemas juguetones

de cuartetas encasílabas (su poema *Las joyas de Margarita)* y canta a la primavera *(Carta a la primavera, Abril*, etc.). Su obra es de renacimiento, de vitalidad y sus temas de la tristeza vienen siempre a evocar sangre *(En el hospital, Bebedores de sangre, En el manicomio*, en que presenta la locura de un pobre artista loco, etc.). Fué un rebelde y su pasión la presentó en versos de reniegos *(Guillermo II, En ferrocarril*, etc.). Los poemas citados corresponden a sus libros *Trovadores y trovas* (versos de 1893 a 1899) y *Pequeña ópera lírica* (versos de 1899 a 1904). Consideremos *Idilio trágico* poema de aquél:

Sobre témpano enorme de hielo
construído con rayos de luna,
va feliz la pareja de osos,
muy bella, muy joven, muy blanca, muy rubia.
Terciopelo felpudo y en rizos
es su piel de nevadas gardenias;
y su boca, joyero en que lucen:
los dientes, marfiles; corales, la lengua...
¡Cuán felices! y viajan y viajan
en la góndola blanca. De pronto
un témpano, un choque, rumor de catástrofe,
que invade, que invade, los yermos del polo.
Después, ¡oh blasones!
la sangre a rubíes en campo de hielo...
y auroras boreales... y más corazones
que vuelven las pías miradas al cielo.

En 1918 publicó su *Cancionero del amor infeliz*, pero a diferencia de Nervo, se revuelve airado y estalla su rebeldía en poemas como *La protesta del pelele* y es siempre, desde sus primeros libros, un inadaptado (recuérdese su poema *La vida* en que los límites burgueses del hogar le hacen pensar en el atractivo de su vida bohemia). Las imágenes tienen mucho de su temperamento. Las mejores las inspira la mujer. Oigamos en *Carta a la primavera:*

Encontré hoy, mañana, en mi camino,
una mujer, un hada. Era su boca
un collar de sonrisas; sus mejillas
cual dos melocotones; y sus blondas
y magníficas trenzas
parecían la crencha de la Aurora.

Las trenzas las cantó también como «un chorro de libras esterlinas». De las lágrimas habla sin mencionarlas, llamándolas «perlas de ternura importunas». En *Corazón adentro* se abre una puerta y penetran tres viejecitos y «la blanca greña nevaba sobre el hombro a cada anciano». Blanco Fombona ha hecho un libro para explicarnos el movimiento a que perteneció *(El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, Mundo Latino, 1929). Nos ha repetido que se trata de un movimiento aristocrático en el más noble sentido de la palabra. Este anhelo está en su verso y en su lenguaje. Véase la riqueza de adjetivos en el siguiente fragmento de *Corazón adentro*, de su libro *Cantos de la prisión y el destierro:*

Y de la luz al toque
eran los farallones albicantes
chorreras de diamantes.
¿En dónde estoy? — me dije truculento;
y un soplo de dulzuras teologales
trajo a mi oído regalado acento...

La suntuosidad abarrocada ilumina su poesía señorial y llena de vitalidad del hombre que dijo en sus versos sus ansias de hacer cosas fuertes («beber leche, domar un potro, atravesar un río»). En 1933 publica un diario de su vida (1906-1914) con el título: *Camino de imperfección.*

e) Julio Herrera y Reissig (uruguayo, 1875-1911). El más original de los poetas modernistas americanos fué un hombre violento en su vida privada; pero supo adquirir una gran cultura clásica. Conocía a Góngora y a Quevedo; a los poetas franceses y a los americanos. Llevó la poesía modernista a un extraño combinar de lo barroco con un humorismo personalísimo. Aspira, también, a una forma aristocrática: desprecia los lugares comunes y habla con antipatía de «musiquitas» y «versitos». Parte de su poesía está hecha con el gusto del siglo XVIII a través del simbolismo francés. Su obra[50] trasciende a Europa y en los malogrados poeta españoles Mauricio Bacarisse y Federico García Lorca se ha creído encontrar rastros de la personalísima poesía del poeta de Montevideo. El desarrollo de las escuelas poéticas después de su muerte ha atraído su nombre hasta la poesía de más vanguardia. Todos sus libros de poesía han tenido gran resonancia. En Montevideo, en 1913, se publicaron sus obras completas *(Los peregrinos de piedra, El teatro de los humildes, Las lunas de oro, Las Pascuas del Tiempo, La vida y otros poemas)*. Observemos su libro *Las Pascuas del Tiempo.* Herrera aparece en él como el gran cantor del Tiempo, de las estaciones, de los años, de los meses, de las horas; de los ocasos y de las auroras. He aquí a *Su Majestad el Tiempo* expresado en estrofas perfectas de arquitectura y con un constante ritmo anfíbraco:

El viejo Patriarca,
que todo lo abarca,
se riza la barba de príncipe asirio;
su nívea cabeza parece un gran lirio,
parece un gran lirio la nívea cabeza del viejo Patriarca.
Su pálida frente es mapa confuso:
le abultan montañas de hueso,
que forman lo raro, lo inmenso, lo espeso
de todos los siglos del tiempo difuso...

En todos los poemas del libro *(Sólo verde-amarillo para flauta. Llave de U,* hecho a la manera de Mallarmé; *La recepción instrumental del gran Políglota Orfeo; La gran soirée de la Elegancia; La danza de los Meses y de las Horas; Galanterías eternas*, etc.), encontraremos una abigarrada sucesión de motivos no sólo del siglo XVIII (sátiros, gorgonas, ménades, ninfas, furias; se bailan pavanas, rondas, minués y gavotas), sino una extraña y detonante confusión de dioses y personajes antiguos y nuevos (Baco, Poe, Verlaine...) seres fantásticos (faunos, duendes, millones de esqueletos en guerra...), profusión de objetos (floreros con hortensias, lacas, mosaicos, jarras de Satsuma, divanes de Persia, sillas de Academia...), instrumentos músicos (flautas, violas, sistros marfilados, címbalos de plata, suaves mandolinas, cuernos, zampoñas, cobres, oboes, guitarras, etc.), vinos (chipre, champaña, jerez, aguardiente...). El libro que hace pensar en Francia (una antología del simbolismo), luego acaba por desconcertar, pues baraja tal cantidad de motivos, con tan quintaesenciada ironía que sólo su peculiarísimo estilo puede explicar. Este lujoso barroquismo de la fantasía del poeta se salva de la locura por una perfecta estructura de los poemas. Hay algo tan curiosamente original como las lluvias que trae cada mes (enero «llueve blancos lirios, felicitaciones, confites, muñecos, ramos y aguinaldos»; febrero «cascabeles, diablos y culebras; botellas, harinas y affiches de vino»; marzo «agua bendita»; abril «vinagre, sudores y espinas», etc.). Pero no fué poeta de solas abstracciones, también cultivó los motivos familiares en que hay alarde de ricas imágenes *(El despertar, El regreso, El almuerzo, La siesta, La velada, El alba, La noche*, etc.). Con sensaciones sugestivas (la campaña palpita con áspera sonrisa, los campos demacrados encanecen de frío, la luna nieva un candor sereno, los «corazones blancos del ciego y de su perro lazarillo palpitan al unísono», etc.), con irónico realismo (no el cura, su sotana es la que se pasea gravemente en la huerta; las mujeres preparan «las ropas que el domingo sufren

los campesinos...»), con rasgos efímeros de ambiente (un gallo desvaría, un pastor loco quiere besar la luna o los perros del convento aúllan a los diablos...) y con imágenes originalísimas (el esquilón es el «grillo de las cándidas églogas matutinas», los cinturones son «serpientes de oro»; los ojos son «cafres ardientes»; etcétera), llega a una brillante conjunción poética de elementos geniales. Hizo versos de gran musicalidad *(Impromptu)* y cultivó todos los metros y el verso libre. Véase una original expresión del paisaje:

Es una ingenua página de la Biblia el paisaje...
La tarde en la montaña moribunda se inclina
y el sol un postrer lampo, como una aguja fina,
pasa por los quiméricos miradores de encaje.
Un vaho de infinita gaturación salvaje,
de abstrusa disonancia, remota a la sordina...
La noche dulcemente sonríe ante el villaje,
como una buena muerte a una conciencia albina.
Sobre la gran campiña verde, azul y aceituna,
se cuajan los apriscos en vagas nebulosas;
cien estrellas lozanas han abierto una a una;
rasca un grillo el silencio perfumado de rosas...
El molino en el fondo, abrazando a la luna,
inspira de romántico viejo tiempo las cosas.

Su vocabulario — en ansias de no caer en vulgaridad — llega incluso a ser científico; no sólo por sus formaciones de palabras (marquesar, misteriar, wagneriar), cosa ya frecuente en los poetas de América, sino por la serie de adjetivos que en ocasiones ahogan el sentido estilístico del propio nombre a que se refieren; los mismos versos llegan a tener un sentido adjetival. Véase este cuarteto de *Nivosa:*

Pálida virgen, ebúrnea, cándida, mística, santa,
la tierra es un incensario de intacta, inhollada nieve
en donde trémula y casta, sutil, impoluta y leve,
la niebla, incienso con alas, vuela, gira y se levanta.

El retorno a los temas americanos. Dos grandes poetas de América

Los poetas del modernismo americano crearon una poesía continental de gran trascendencia en el mundo de la literatura. Las tesis doctorales, las monografías y las diversas publicaciones de las universidades norteamericanas y europeas lo demuestran, así como las traducciones de sus libros. Pero, salvo de una manera ocasional, no tendieron a crear para sus respectivas patrias una poesía propia. En el corazón del modernismo americano hay dos figuras cumbres que hablan de las tierras y de las cosas americanas, que tienen el sentido de patria y que comprenden lo racial. Estos poetas son Leopoldo Lugones y José Santos Chocano.

a) Leopoldo Lugones (argentino, 1869-1938). — Profesor de Literatura en el Colegio Nacional de Buenos Aires, erudito y pensador, que, en ocasiones, ha llegado a enfrentarse con las masas juveniles de su país. Tal vez su preparación, una extensa cultura, ha contribuído a un concepto especial de la poesía. Se le ha acusado, sin duda por esto, de excesiva erudición y de demasiada retórica, de contradicciones de pensamiento y de ideología en política y de falta de originalidad. Tal vez, también, por exceso de nacionalismo argentino no se ha sentido muy hispanófilo. Pero todos estos interesantes aspectos no caben en la visión restringida de poetas que venimos haciendo. ¿Qué significa la poesía de Lugones? Además de las características modernistas, una gran comprensión y cariño hacia las cosas y las tierras de América. Concretamente, Lugones es un poeta nacional argentino. Y esta característica no es circunstancial, sino un

deliberado propósito de serlo. No desconoce lo exótico, pero sintió orgulloso su argentinidad: «Feliz quien como yo ha bebido patria — en la miel de su selva y de su roca». Su amor al terruño empieza por los temas más vulgares y domésticos: su poema *Mediodía* con la casa, «que el solazo calcina», con el dogo amarillo y la paloma cariñosa; y dentro el comedor blanqueado con su florero de ingenuas clavelinas y alhelíes joviales, el patrón y el labriego, los niños, las muchachas solteras y el «urgente pollo complementario»; acomodo de sillas, choque de platos, cortesías de «pase usted», y la dueña de la casa, precedida del gato cuya cola «empenacha la urbanidad». Cantará «el tufo del potro; aroma de sangre, olor de gloria» *(Granaderos a caballo);* la pampa, el río, el gallo que alboroza los campos, las yeguas que se azoran «como si el viento paralelo fuese rienda suelta en sus bocas», el toro de «fina caoba» «que de fuego se empurpura en su tostada piel», la pradera, las aromas del trébol y el hinojo *(A los ganados y las mieses);* la viña solar *(Conmemoremos la feraz promesa);* el «nácar de los dientecillos» del arroz *(Y del arroz palúdico);* y la leche, «plata líquida del pobre», cuyo gusto «sabe a beso infantil en nuestras bocas», y sus repartidores, el vaseo y la comadre lechera con sus quesillos entre hojas de aromática higuera y la ternera precoz con su «chinita ya pintona» *(Cantemos a la leche).* Cantó a su patria *(Al Plata)* brotada un bello día «del pálido castillo de los hielos» y su río de imperio hogareño que saluda al extranjero como «hogar abierto». Pero con Lugones también se afirma la poesía heroica de América. En *Gesta Magna* se eleva a la grandeza épica. Prosopopeyas grandiosas de los astros y de las cimas inaccesibles de la cordillera. El asombro de la tierra ante los héroes. Ante él, es decir aquí San Martín, el semidiós de su epopeya. El Tupungato, el monte de los cráteres blancos, habló al Chimborazo, aquel cuyos costados perforan raíces de robles, aquel a quien sólo las tormentas hablan. Y vieron llegar a los libertadores, «cuatro mil bravuras en un solo torrente», viento de cóleras colgados sobre el abismo y los montes que han quedado bajo ellos asombrados se han puesto de rodillas. Los héroes están en la cima («una salvaje infancia de pueblos»). Y las tormentas bajan a visitar al héroe de bronce, «luminoso cómplice de la aurora», con el arado por sable y la sangre por semilla con las montañas, mares y astros por familia... Y Tupungato y Chimborazo aprendieron a decir «¡Madre mía!» No queremos exceder los verdaderos límites de esta epopeya; pero, no cabe duda de que el pensar heroico del pueblo argentino encontró en él su poeta. Fuera de su lira patriótica y heroica se sintió también panamericano y cantó la grandeza de los Estados Unidos del Norte como «gran reserva del Porvenir» *(La voz contra la roca).*

Desde su obra victorhuguesca *Las montañas de oro* (Buenos Aires, 1897) ha recorrido Lugones un camino lleno de reminiscencias de otros poetas: *Los crepúsculos del jardín* (1905) se han inspirado — y algo más según Blanco Fombona na [51] — en Herrera y Reissig; *Odas seculares* (1910); *El libro fiel* (1912); *El libro de los paisajes* (1917), sentimental a lo Páscoli; y *Los poemas solariegos* (1928) han completado su personalidad bien cimentada. El tema de la luna, tan poéticamente atractivo, le sedujo. Uno de sus libros llenó la afición selénica: *Lunario sentimental* (Buenos Aires, 1909). Es de los más importantes de su producción. ¿Tiene parenteseo e imitación servil, respecto a *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* de Jules Laforgue? Aunque exista la falta de novedad, Lugones hizo verdadera creación. ¿No son magníficos de sugestión sus poemas *El taller de la Luna* (blancura y misterio del álamo vertical que parece el pilar de su basílica abstracta), *Luna crepuscular, La muerte de la Luna* y *Un trozo de selenología?*

Poeta de alturas inconmensurables cree que el águila es grande porque no ve a la oruga; y el cielo hermoso y divino porque es indiferente a las nubes. Sintió a Dios en la grandeza de los cielos que son su frente. Cuando el cielo «se llena de astros y sombra es que Dios piensa». Cree la fe necesaria («¿Con qué vais

a llenar lo infinito?»). Como a los demás poetas americanos la hipersensibilidad le llevó a los temas de desvarío. Tal su *Rima de los ayes* en que el poeta es un fantasma tétrico que hace llegar su voz hasta su amada con expresiones como éstas:

¡Ah, cuando oigas hablar de esos errantes
cuya leprosa piel quema y contagia,
cuando entres a esos lúgubres talleres
donde baten los hierros de las armas,
cuando sueñes que un sapo te acaricia
con su beso de almizcles y de babas,
cuando recuerdes a Luzbel llorando
un llanto cruel como collar de brasas;
acuérdate del tétrico enlutado,
de la lira siniestra y enlutada,
que vibra como un féretro sonoro!...

Lugones, como Herrera y Reissig, es también barroco (amartilla conceptos, nombres y adjetivos, casi en forma erudita). Su gran personalidad supera los defectos de su obra. Su éxito se basa en la metáfora y en las imágenes. Su humorismo lo lleva a algunas demasiado atrevidas. En *Emoción aldeana* los ojos de una muchacha son «dos huevecillos fritos en rubor». Pero su riqueza de vocabulario y la imagen son magníficas (la Luna es «máscara del Sol» y tiene «una faz sietemesina de bebé en alcohol»; la chalupa es «un poco de luz y de quimera»; la copla «extravía un pavor blanco y enorme», el poeta tiene por pandero el hambre, por pesceta la Luna, etc.). Hay en él gongorismo americano, conceptos quevedescos y un ansia firme de llegar a una visión nueva de las cosas. En la métrica de sus poemas se distinguió también y puede decirse que en su *Lunario sentimental* culminó la versificación irregular de América. Pero su mérito mejor fué haber oído a su patria y a su Dios en el trueno, el mar y el viento («Dios ha querido que estas tres voces sonaran en mi oído») [82]

b) José Santos Chocano (peruano, 1875-1934). — Hombre inquieto y aventurero ha llevado su vida por América en viajes y excursiones azarosas. En una riña dió muerte a un hombre y él murió asesinado fuera de su patria. Conoció España y no sintió gran atractivo por el resto de Europa, diferenciándose en esto de los demás poetas de su continente en su mayoría atraídos por Francia. América resonaba en él y le ofrecía temas abundantes para su arte. Volvió espaldas a Europa y se clavó en las tierras vírgenes de América. Vibró con los pueblos americanos y los cantó con estrofas heroicas y triunfantes. Lugones fué el poeta de la Argentina; Santos Chocano el de la América española. Como aquél también fué consciente de su misión y él mismo se comparó con el poeta norteamericano Walt Whitmann (1819-1892) de vida inquieta como la suya y que recorrió la América inglesa y el Canadá: «Walt Whitmann tiene el norte, pero yo tengo el sur». Es un típico hispanoamericano que se siente indio pero también español. Oigámosle su *Blasón:*

Soy el cantor de América autóctono y salvaje:
mi lira tiene un alma, mi canto un ideal.
Mi verso no se mece colgado de un ramaje
con un vaivén pausado de hamaca tropical...
Cuando me siento Inca, le rindo vasallaje
al Sol, que me da el cetro de su poder real;
cuando me siento hispano y evoco el coloniaje,
parecen mis estrofas trompetas de cristal.
Mi fantasía viene de un abolengo moro:
los Andes son de plata, pero el León de oro;
y las dos castas fundo con épico fragor.
La sangre es española e incaico es el latido;
y de no ser poeta, quizá yo hubiera sido
un blanco Aventurero o un indio Emperador...

Los propios títulos de sus publicaciones pueden decirnos lo apegado que estuvo a su continente: *En la aldea* (Lima, 1895); *La epopeya del Morro*, poema (Iquique, 1899); *La selva virgen* (1901); *Los cantos del Pacífico* (1904); *Alma América* (Madrid, 1906); *El Dorado, epopeya salvaje* (Santiago de Cuba, 1908); y *Ayacucho y los Andes* que es el canto IV de *El Hombre-Sol* (Lima, s. a.). Los temas de sus poesías son los animales *(El sueño del caimán* prisionero en el palacio de cristal de un río) y el indio enigmático como en *¡Quién sabe!:*

Indio de frente taciturna
y de pupilas sin fulgor:
¿qué pensamiento es el que escondes
en tu enigmática expresión?
¿Qué es lo que buscas en tu vida?
¿Qué es lo que imploras a tu Dios?
¿Qué es lo que sueña tu silencio?
— ¡Quién sabe, señor!

Canta las ciudades americanas (Lima, Cartagena de Indias) y los caudillos indios *(Tríptico heroico*, sonetos alejandrinos sobre Caupolicán, Guathemoc y Ollanta). Acierta en su serie de sonetos *(Canto al Magdalena, La danza del río, Paisaje pluvial, Elegía tropical a Isaac Gamboa, El amor de los Andes)* y alcanza grandeza heroica en su *Epopeya del Pacífico* — a la manera yanqui — en que manifiesta la angustia hispanoamericana ante la potencia de los Estados Unidos y para defenderse piensa en los elementos nocivos de la naturaleza americana («el miasma, la fiebre y el reptil y el pantano»). Cantó a los presidentes de América y al rey de España (dedica *Alma América* a don Alfonso XIII) y en su «crónica alfonsina» aparecen don Quijote y Dulcinea; don Rodrigo y Jimena; olas y tripulaciones que van y vienen se hablan en la propia lengua de España («¡Oh lengua del país de la Utopía!»). Pero donde Santos Chocano manifestó sus aptitudes para la épica fué en su incompleta epopeya *El Hombre-Sol*. Para conmemorar el centenario de Ayacucho (1824), el Presidente Leguía del Perú se la había encomendado para que interpretara el sentir de América. Antes estudió las epopeyas occidentales. Basada en la realidad, pero adornada con mil ficciones poéticas, nos habla de hombres extraordinarios: Simón Bolívar (el Hombre-Sol), Sucre (el Hombre-Diamante)... Aparece don Quijote y no falta el Presidente Leguía. La naturaleza habla. El Hombre-Sol aparece en el Monte Sacro de Roma con el Angel de la luz. Termina dominando el aire, el agua y el fuego. Los ríos, las selvas, los volcanes, las montañas, las ruinas y el mar eran los motivos de los seis cantos *(Boyacá, Carabobo, Pichincha, Ayacucho, Potosí* y *Santa Marta)* que había de tener el poema más un canto preliminar y un epílogo. El único que conocemos completo es *Ayacucho y los Andes*. Un aliento de noble cordialidad para España hay en toda la epopeya, cuando va el Hombre-Sol es libre, oímos palabras generosas: «¡Madre España! ¡Sentimos el orgullo — de que tu sangre se haya mezclado con la nuestra!»

En cuanto a técnica métrica cultivó la base tetrasilábica multiplicada libremente. Así tenemos *Los caballos de los conquistadores* («Los caballos eran fuertes! — Los caballos eran ágiles!»); y otros como *El salto del Toquendama, Lo que dicen los clarines* y *La elegía del órgano*. Cultiva el verso de diez y siete sílabas —siete más cinco más cinco — como en *Ante las ruinas* y el dodecasílabo, en seguidilla invertida en *Momia incaica*. El profesor Henríquez Ureña ha señalado que en su *Oda salvaje*, con rima asonante en los pares, la métrica irregular «sirve a los fines de la métrica pindárica».

En cuanto a su expresión literaria está impregnada de imágenes fuertes que algunas veces llegan a ser científicas *(Alma primitiva, La tristeza del cuadrumano)*. En una forma de aparente sencillez surgen numerosas imágenes: los rayos «arrastran sus espuelas de oro», el mar sacude los bucles de sus olas, cien puñados de

estrellas dilatan las pupilas de las olas, las rimas giran como ruedas veloces, los chasquidos de los cascos del potro son como «masticaciones de monstruosas mandíbulas», etc. El poeta que hizo hablar a los héroes de América con palabras de cordialidad para España, realizó en alto grado una poesía hispanoamericana de gran valor de confraternidad [53].

Otros poetas del modernismo americano

Entre las generaciones americanas del modernismo anteriores a la primera guerra mundial, aun pueden citarse otros nombres de interés como:

a) Alvaro Armando Vasseur (uruguayo, de padres franceses, nacido en 1878). No obstante sus estudios y traducciones de los poetas modelos del modernismo y su ansia de superación no ha logrado sean aquilatados sus méritos que son estimables. Su producción, desde 1904, está contenida en su libro *Cantos del Nuevo Mundo* (Valencia, 1910), a los que siguieron *El vino de la sombra* (1917) y *El gran silencio* (1924). Según Onís, en estos dos están sus mejores poesías «aquellas en que se siente un hálito de Poe, y aquellas otras en que ha logrado dar expresión a una ironía sincera, agriada y esquinosa».

b) Darío Herrera (panameño, 1877-1914). — Es uno de los modernistas que llegó a ser más conocido por sus actividades literarias en los distintos países que vivió. Don Francisco García Calderón ha dicho de él que «las pasiones y los dolores caen también en la urna griega de su arte y salen de ella con un sello soberbio, con un gesto idealizador» [54]. Fué uno de los poetas modernistas que llevó su estilo poético a la prosa, en la que tiene excelentes cuentos. Debido a su prestigio continental fué encargado de gestionar el reconocimiento por los países sudamericanos de la independencia de su patria. Tiene magníficos poemas: *Eros*, *Lumen*, *numen*, *El buey*, *Rondel*, *En el Atlántico*, *Canción de otoño* (a la manera de Verlaine), *Visionaria*, y un poema — *Post umbram* — que nos recuerda aquellos musicales y largos versos de Silva.

c) Carlos Pezoa Velis (chileno, 1879-1908). — Huído de casa de sus padres adoptivos, de quienes había tomado sus apellidos, anduvo errante como un pícaro. Cuando logró tener una modesta función en un lugar, los terremotos de 1906 le dejaron en la miseria otra vez, pero ahora además inválido. Murió en un hospital. Para Solar Correa, «el invierno y la muerte se hermanan en su poesía» [55]. Sus libros póstumos — *Alma chilena* (1912) y *Campanas de oro* (París, 1921) — demostraron que fué un gran interpretador del alma del bajo pueblo, cuyos medios le eran tan conocidos, *Alma chilena* (1912) es el libro más expresivo de la incorporación al modernismo de la vida chilena *(Teodorinda*, *El pintor Pereza*, *Nada* y *Tarde en el Hospital)* [56].

d) Ricardo Miró Denis (panameño, 1883-1940). — Huérfano de padre, desde muy niño, fué a estudiar al Colegio Menor del Rosario de Bogotá. Sus estudios los interrumpió la revolución colombiana de 1899. También estudió pintura. Vuelto a Panamá conoce los días del canal bajo empresa de Francia y el horizonte que abrió para su generación la independencia de Colombia (1903). Lanzó la revista «Nuevos Ritos» y conoció a Darío cuando pasó por el istmo. También sirvió puestos diplomáticos (secretario de la legación panameña en Londres y cónsul en Marsella aunque vive en Barcelona donde escribió su famoso poema *Patria)*.

Como poeta nació y vivió bajo el signo Modernista pero, por su preparación y el ambiente en que inspira su poesía, predomina todavía lo romántico aunque depurado. Su hijo, Rodrigo, recogió en una *Antología poética* sus versos de 1907 a 1937. En ella figuran *Preludios* (1908), *Segundos preludios*, *Caminos silenciosos* y *Varios*, sin contar sus poemas mayores *(La voz de la raza* y *La leyenda del*

Pacífico). Como los demás modernistas tiene también su *Blasón* («Ni cóndor ni león — estoy contento con saber que soy hombre y que soy libre»). Escribe en estrofas aristocráticas y versos endecasílabos y alejandrinos, habla de su «ducal decoro» y tiene actitudes señoriales («Para el canalla fusta de oro; para el calumniador una sonrisa»). Como otros poetas de su momento, sabe que ha de encontrarse a sí mismo («Cuando quiero ver estrellas, me asomo al infinito de mi alma») y que «el presente es un punto entre dos eternidades». Fué cantor del ruiseñor, de las gaviotas y de las garzas (cantó las del Palacio Presidencial de Panamá en su poema *Las zargas cautivas*, llamándolas «un par de enormes azucenas»). Encontramos cierto erotismo rubendariano en su soneto alejandrino *La venus de los siete espejos* en que habla de «desnudez pagana de seda y oro, y lirios y mármoles y rosas», y en *El miedo de Don Juan*, más anecdótico, en que éste queda pálido y ciego cuando hablando mal de las mujeres distingue a su anciana madre. Fué cónsul de Panamá en Barcelona, donde inspira su *Colón simbólico*. También recordó la colonia española en su tierra: *A Portobello* («cuando resbalaban las galeras de oro como graves cisnes del país del Sol») y a un poeta español dedicó su bellísima *Leyenda del Pacífico*, en que demuestra su amor a la cultura madre española. Es relativa a Balboa y a la India Princesa del Mar. Pero el tema en que Miró sobresalió fué en cantar a su patria; unas veces quiere saber los destinos reservados a su pueblo; y otras realiza un extraordinario poema en estrofas serventesias y versos alejandrinos, como en *Patria*, obra maestra del poeta. Oigamos algunas de sus estrofas:

¡Oh, Patria tan pequeña, tendida sobre un istmo
donde es el mar más verde y es más vibrante el sol,
en mi resuenta toda tu música, lo mismo
que el mar en la rosada celda del caracol!
¡Revuelvo la mirada y, a veces, siento espanto
cuando no veo el camino que a ti me ha de tornar...!
¡Quizá nunca supiera que te quería tanto
si el Hado no dispone que atravesara el mar...!
¡Oh, mis vetustas torres, queridas y lejanas,
yo siento las nostalgias de vuestro repicar!
¡He visto muchas torres, oí muchas campanas,
pero ninguna supo, torres mías lejanas,
cantar como vosotras, cantar y sollozar...!
¡Oh Patria, tan pequeña, que cabes toda entera
debajo de la sombra de nuestro pabellón;
quizá fuiste tan chica para que yo pudiera
llevarte toda entera dentro del corazón!

Bastaría este poema — todo emoción, sana melancolía, sencillez genial, musicalidad — para catalogar al mejor poeta de Panamá. Agréguese el éxito de sus imágenes (la bandada de gaviotas es «como una franja temblorosa rota del manto de la tarde»; y, al alejarse, son «fantásticos pañuelos con que al marcharse se despide el día»; y los hombres son «fantasmas fugitivos, sordo tropel de puntos suspensivos moviéndose angustiosos en la nada», etc.) [67].

e) Remigio Crespo Toral (ecuatoriano, 1860-1939).— Fué diputado cuando todavía era estudiante y fué académico. Cuando el modernismo triunfaba en América y el resurgir lírico comenzaba en la lengua española, una poesía de la naturaleza surge en el Ecuador. Se la llamó «mariana» y parece que estuvo circunscrita a la región de Cuenca donde nació Crespo Toral y fué una especie de jefe de su vida literaria. En *Mi poema* (1908) está lo más expresivo de su poesía, toda ingenuidad como en *Mayo* («Oh gratas primaveras-que alegráis las andinas cordilleras» y como en *Plegaria* («Hoy vuelvo a ti mi acento de gemido-el rostro dolorido»). En ella no faltan las sonoridades modernistas. Para Augusto Arias es «un burilador, una sobriedad de temperamento corre por su verso, pero el sensitivo entibia su poemario con las remembranzas mariales y aznayas y amorosas» [68].

f) Diego Dublé Urrutia (chileno, nacido en 1877). — De ideas muy radicales en su juventud, ha sido después sincero católico practicante. Como diplomático ha sido Ministro Plenipotenciario en varios países hispanoamericanos. Como poeta su primer libro fué *Veinte años* (Santiago, Impr. de Angel Custodio Espejo, 1898) que contenía poemas que ya habían aparecido en revistas o recitados en instituciones culturales como el Ateneo. Cuando aparece *Del mar a la montaña* (1903), ya Santos Chocano lo ha llamado «el poeta de Chile» y, a pesar de las prosas de Baldomero Lillo y de las poesías de Pezoa Véliz, según asegura García Krautz, «todos los escritores chilenos de aquellas generaciones, inspirados en la tierra, han sido posteriores a Dublé. A él, pues, le cabe el mérito de ser la fuente de donde brota la poesía social y lo que se ha dado en llamar criollismo y debiera llamarse nacionalismo en nuestra literatura» [60]. En la poesía de Dublé está el ambiente del minero y del campesino. De 1899 es su poema *Las minas* (escrito en el yacimiento de Coronel) en el que la luminosa ingenuidad de Dublé se torna algo severa y una nota de protesta palpita en los sobrios pareados alejandrinos:

Es triste y miserable, como la muerte triste
la vida de las minas: el hombre, allí no existe;
la pobre bestia humana, gastada y sudorosa,
arrastra allí sus miembros entre la luz dudosa
de míseros candiles como cualquier gusano...
El hombre es en las minas un simulacro humano.
. . . . . .
Y tú, moral, que cruzas la tierra con los ojos
clavados en ti mismo, levanta los abrojos
que pisas y contempla, si tienes alma, tantas
espaldas como sirven para aliviar tus plantas...

En *Fontana pura* la poesía de Dublé se supera. Alone (Hernán Díaz Arrieta) llama a este libro «pieza purísima, noble serena, de alta entonación moral», con «voces intemporales» [60]. Ultimamente sus poesías tienen una gracia sencilla e infantil como *Comunión* que dedica al también poeta chileno Juan Mujica, en 1952. Es un modernismo de fuentes criollas en una poesía pulcra y de hondo sentir.

g) Baldomero Fernández Moreno (argentino, 1886-1950). — Nació en Buenos Aires de padres castellanos. Niño aun fué al pueblo paterno santanderino para regresar a la Argentina de trece años. Estudió Medicina (se graduó en 1911). Fué profesor y miembro de la Academia Argentina de Letras. Se inició en la literatura con *Las iniciales del misal* en 1915 que dedicó a Rubén Darío «por cuya salud piden a Dios las estrellas, las rosas, los cisnes y el corazón de todos los poetas de América y del mundo». Junto a los motivos modernistas rubendarianos parece levantarse un duro sentimentalismo de castellanía montañesa, de humildad y severidad hogareña de «parlar montañés de viejecita bruja» que recuerda a la abuela de la aldea o «la detonación menudita y simpática» del quebrar de las chauchas en *Habla la madre castellana*. Al año siguiente publicó *Intermedio provinciano*, un libro de ingenuidad a veces y también de prosaísmos campoamorinos. En el poema *Invitación al hogar* hay alguna frase prosaica («Irías a comprar alguna cosa...») pero un intimismo noble y suave la anuda al discurso poético del exaltado anhelo de la compañía hogareña cuyo colofón dice: «En tanto pone el sol sus luces últimas - en tu tijera y tu dedal de plata».

Otros poemas de Fernández Moreno han ganado fuerza poética y esenciales matices de originalidad. Con *Seguidillas*, ganó en 1936 el primer premio nacional de Literatura y con *Parva*, en 1949, el gran premio de honor de la Sociedad Argentina de Escritores. En su extensa bibliografía han de destacarse *Yo, médico* y *Yo, catedrático* (1941), *La mariposa y la viga* (1948) y sus libros póstumos como *Penumbra* (1951) [61].

Para Emilio Carilla, Fernández Moreno tiene un humorismo que lo aproxima al poeta colombiano Luis Carlos López pero cree que el primero tiene una calidad lírica superior [32] y, sobre todo, según la expresión de Carilla «una obra de noble raíz argentina».

La poesía hispanoamericana desde el triunfo del modernismo

I. La regional

En el mismo seno del modernismo — recuérdese el caso González Martínez — surge la reacción contra el lujo de expresión y, como consecuencia, una tendencia a la sencillez de forma. Se vuelve a los tipos de poesía del siglo XIX. Los poetas reaccionan dejando los temas exóticos por los humildes de sus campos; y olvidan los personajes grandiosos rebendarianos por los pobres tipos de sus cholitos dolientes. El elegante lenguaje modernista, salpicado de voces cultas y neologismos, se cambia por la reproducción del lenguaje vulgar. Como los poetas españoles de la generación del 98, aunque con otro sentir, vuelven su vista a las más pobres estampas de su patria. Y no puede ignorarse la existencia de una poesía regional hispanoamericana a la manera de Gabriel y Galán y Vicente Medina (este poeta de la región murciana vivió muchos años en la Argentina, donde murió en 1938). La antigua literatura gauchesca vuelve nuevamente a la América del Sur. En el Uruguay, un asturiano, José Alonso Trélles, «El Viejo Pancho» (muerto en 1925), acierta a interpretar hombres, árboles y caballos de aquellos campos. Como dice Zavala Muñiz (prólogo a la 5.ª edición de *Paja brava)* «la honda sugestión de la verdad de las almas, las cosas y los cielos». Cuando presentó la primera edición de este libro — 1916 — que contiene las mejores poesías criollas del Uruguay, dijo el autor que eran renglones desiguales («¡cualquier día los llamo yo versos!») y que había que sentirlos antes que juzgarlos. ¡Cómo contrastaba con los libros modernistas «el pintoresco lenguaje criollo, aprendido en la larga convivencia con la gente del campo!» Basta enunciar el índice de *Paja brava: De la portera* (prólogo), *De la ramada, Del fogón* y *De más adentro.* Encontramos «vidalitas» y cantares. Pueden citarse *Barranca abajo, Del pasao, Siempre lo mesmo,* y lo mejor de todo *La gueya:*

...Yo tengo, pulpero,
pa que usted lo sepa,
la moza más linda que han visto los ojos
en tuita la tierra.
Con eya mi rancho
ni al cielo envidea...
Pero eche otro vaso, pa ver si me olvido
que he visto unas gueyas...

Con el dejo cansino del tango tiene: *Cosas de viejo* y rancheras como *No la culpés a la caña* y *Hopa, hopa, hopa.* También es conocido por su poema *Juan el loco* (1887).

Una figura interesante en la poesía regional americana es el argentino Miguel A. Camino (1877-1944) que vivió, como corresponsal de «La Nación», en la región del Neuquén, cerca de la frontera chilena. Sus «chacayaleras» (del árbol «chacay» de ésta) aparccieron en Buenos Aires en 1921. Para el profesor Onís es una superación de la poesía regional de 1900: encuentra al Neuquén extrañamente parecido a Murcia y Extremadura. En 1926 publica sus *Chaquiras* (en araucano «cuentas de un collar»); pero su fama la debe a las «chacayalcras» («Hermosa chacayalera - bronceadita por el sol»).

Desde el modernismo es difícil establecer clasificaciones, ya que en un mismo poeta encontramos poesías que van desde el clasicismo tipo Andrés Bello hasta el más atrevido vanguardismo. Cuando todavía sonaban las voces modernistas en América, poetas jóvenes obtenían su consagración en los distintos países. El extraordinario desarrollo de algunos como la Argentina y el encuentro con lo sajón de otros como en Puerto Rico, nos han brindado originales formas de poesía y núcleos importantísimos de poetas que alientan en un ambiente elevado de intelectualidad. Veamos el desarrollo poético de las nacionalidades americanas después del triunfo del modernismo.

a) Argentina. — Recordemos la estancia de Rubén Darío en Buenos Aires, la fundación del Ateneo, el periódico «La Nación» y los nombres de Luis Berisso, Jaimes Freire y Díaz Romero recordados por aquél, para comprender el valor de la literatura argentina moderna. Como el organizador de ella e interpretador del concepto de la argentinidad ha de citarse al profesor Ricardo Rojas (nacido en 1882) que, además de ocho volúmenes de docta historia literaria, nos ha demostrado su sensibilidad en su poesía reunida en 1923. A este Menéndez Pelayo argentino ha de agregarse el publicista Arturo Capdevila (n. 1889), cuya musa es babélica, como la capital de su patria, y mezcla motivos y escuelas con exaltada expresión (su poema *¡Santificado sea!* evoca neorrománticamente augurios y ceremonias de la muerte de su padre). Junto a esta poesía culta encontramos la popular (la porteña con el tipo del muelle, del barco, del suburbio...). Estos poetas del modesto sentir nos brindan ejemplos notables como Pedro Miguel Obligado (el de *Ala de sombra*, 1921), Enrique Banchs (1888) que a los diez y nueve años publica *Las barcas*, 1907. Se distinguió especialmente por la perfección formal de sus sonetos. Se le considera aferrado a su tradicionalismo y tiene la sencilleza del romancero [63], como Evaristo Carriego (1883-1912), cuya obra dividida en secciones *(El alma del suburbio, La canción del barrio*, etc.) nos muestra pasiones y tragedias de los humildes *(La costurerita que dió aquel mal paso*, por ejemplo) o la alegría triste y melancólica de los barrios como en *Has vuelto*, en que se canta al organillo callejero. Oscilantes entre el modernismo, las formas de la poesía del siglo XIX y las últimas novedades poéticas podrían citarse numerosos poetas argentinos de gran valor. Nosotros sólo damos unos nombres a manera de ejemplos: Rafael Alberto Arrieta, Fernán Félix de Amador, Ernesto Mario Barreda, Pedro Blomberg, Alfredo R. Bufano, Alberto Guillén, González Carbalho, Córdoba Iturburu, López Merino, Arturo Marasso, Ezequiel Martínez Estrada, Méndez Calzada, Evar Méndez, Benjamín Taborga, Antonio Vallejo, Luis L. Franco, Conrado Nale Roxlo, Leopoldo Marechal, etc., etc. En la musa femenina tampoco faltan ejemplos notables como el de Alfonsina Storni (1892-1938), poetisa que se vale de la naturaleza como símbolo para el amor tempestuoso, como en *Noche lúgubre* («Rebaños de lobos hambrientos me siguen...») y no le falta una ironía burlona y felina *(Hombre pequeñito)* ni poemas de fondo más esencial *(Letanías de la tierra muerta, Alma desnuda)*. «Su poesía es una larga y precisa reflexión sobre el amor, que envuelve planteamientos escépticos, sarcásticos, pesimistas, de patético contenido emocional, los cuales se manifiestan en un sentido de lo mutable, de la caducidad de la vida y la memoria humana» [64].

b) Chile. — El otro gran país de honda huella rubendariana ha desarrollado núcleos intelectuales y universitarios de importancia hispánica. El modernismo arraigó en la literatura chilena. Pedro Prado (1886-1952) fundó el famoso grupo de *Los Diez;* pero el innato sentido de ponderación de Chile, llevó a sus poetas a formas de sencillez. Así fué la poesía de sus modernistas, que los ha tenido muy notables como el profesor y autor de interesantes trabajos de métrica

Julio Vicuña Cifuentes (1865-1936) que además de sus actividades eruditas ha publicado un volumen de poesías *(Cosechas de otoño*, 1920), como los sacerdotes Luis Felipe Contardo (1880-1921) que estudió en Roma para después refugiarse en una apartada iglesia chilena y publicar sus *Cantos del camino* (1918) que inspira en los Santos Lugares; como el pintor y director del Ateneo de Santiago Manuel Magallanes Moure (1878-1924), cuyos libros *(Facetas, Matices*, etc.) nos muestran su colorido y su tierna y sencilla elegancia (recuérdese *Por la orilla del mar*); y Jorge González Bastios (1879-1954). Otros poetas chilenos pueden citarse de los que han llegado a influir sobre las últimas tendencias como el profesor Arturo Torres Rioseco (autor de *Ausencia*, 1932), Max Jara, Carlos Moncada, Angel Cruchaga, Juan Guzmán Cruchaga, Jorge Hubner, Juan Marín, Carlos Préndez, Rubén Azocar, Pedro Sienna, Ernesto A. Guzmán, Víctor Domingo Silva, etc. Algunos poetas de Chile han demostrado en sus libros un retorno devocional a España. Tal es el caso de Samuel A. Lillo, cuyos *Cantos filiales* fueron premio de la Real Academia Española en el bienio 1925-1926; o el historiador Juan Mújica (n. en 1906). La poesía femenina chilena cuenta con una de las dos más grandes poetisas de América: Gabriela Mistral (1889-1957), Premio Nobel del año 1945, de cuyo misticismo se ha hablado mucho. Ha recordado su poesía la de Santa Teresa. Aunque no le faltan metáforas, su lenguaje es seco, sin lujo. De los poemas más representativos suyos son los que se refieren a su profesión *(La maestra rural, La oración de la maestra)* y los que reflejan el dolor de haber perdido el ser querido para el que pide perdón a Dios, en su poema *Ruego* en serventesios. Su libro *Desolación* (1922) es un cancionero cristiano del amor infeliz. Siente ternura y ansia maternal *(Poema del hijo)*, la tristeza de la esterilidad y es afortunadísima en los temas infantiles, como en *Miedo:*

...Yo no quiero que a mi niña
la vayan a hacer princesa.
Con zapatitos de oro
¿cómo juega en las praderas?
Y, cuando llegue la noche,
a mi lado no se acuesta.
¡Yo no quiero que a mi niña
la vayan a hacer princesa!...

Su libro *Nubes blancas* (1925) tiene muchos de estos motivos como *Plegaria por el nido, Caricia* y *Hombrecito*, de bella ingenuidad («Madre, cuando sea grande - ¡ay, qué mozo el que tendrás!...»). Sobresale en ella su fondo cristiano y dentro de su sencillez de forma, tiene metáforas afortunadísimas (el verano es «un obrero de mano ardiente»; los libros son «terciopelos del alma»; la canción «es una herida de amor que nos abricron las cosas...»). En *Tala* (1938) vuelve, aunque más depurada de lo anecdótico a los temas de la felicidad que ha sostenido en *Ternura* (1924) antes, siempre bajo los temas de *Desolación*. Bajo este título ha vuelto a editar sus poemas, que bajo el nombre de *Voto* cierra con unas patéticas prosas: «Dios me perdone este libro amargo y los hombres que sientan la vida como dulzura me lo perdonen también. En estos cien poemas queda sangrando un pasado doloroso, en el cual la canción se ensangrentó para aliviarme...» La influencia de Gabriela Mistral ha sido muy fuerte. Numerosas poetisas la recuerdan como María Isabel Peralta, Olga Acevedo, Mila Oyarzun, Gladys Thein, Stella Corvalan Silvia Moore, etc.

c) Uruguay. — Este país ha tenido un gran prestigio literio. Representó mucho en el continente en el momento de la poesía gauchesca. Luego la figura de Julio Herrera Reissig se ha proyectado sobre Europa y los nuevos, uniendo el modernismo con la vanguardia literaria más avanzada. María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), secretaria y profesora de Literatura de la Universidad

Femenina. Su producción poética la interrumpió pronto. Su libro de poemas *La isla de los Cánticos* se publicó póstumo al cuidado de su hermano Carlos Vaz Ferreira. Hay otra edición por Alberto Zum Felde [66]. En este camino citaremos a Emilio Frugoni (n. 1881) que se aparta del lujo modernista, que publica en 1925 *Bichitos de luz* y que hizo célebres sus poemas montevideanos; y, sobre todos, a un formidable cantor de la naturaleza: Carlos Sabat Ercasty (n. 1887) que ha interpretado con vitalidad única el tema del mar en un poema de extraordinaria musicalidad:

¡Alegría del mar! ¡Alegría del mar! ¡Alegría del mar!
¡Los vientos resalados danzan, corren, asaltan!
¡Los vientos anchos muerden las grandes aguas locas!
¡Ruedan ebrias las olas,
blancas hileras de espumas señalan
los peñascos negros bajo las olas verdes!

La maravillosa fuerza de expresión de este poeta cautiva («Mis ojos van a estallar de júbilo», dice en el mismo poema). Uruguay ha hecho una aportación sensacional al continente americano en la poesía femenina. La crítica se sorprendió cuando en 1907 apareció *El libro blanco* de Delmira Agustini (1880-1914) con poemas de extrañas motivaciones como *El vampiro* y *La siembra* («Un campo muy vasto de ensueño y milagro»); a este libro siguieron *Cantos de la mañana* (1910) con temas de tristeza y muerte; y luego *Los cálices vacíos* (1913), con un pórtico de Rubén Darío, donde encontramos su musa más excitada que la había de llevar al fin misterioso y trágico de su vida, pues había vivido en «una tensión dolorosa hacia lo ideal» según Zum Felde [67]. La importancia de esta poetisa ha sido destacada por Sidonia C. Rosenbaum que la considera como la primera mujer que merece ser considerada modernista y típica hispanoamericana por su hibridismo de sangre. Considera que en ella priva la emoción sobre la sensación; y que las tres grandes voces femeninas americanas (Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou) reciben de ella su estímulo. Considera en ella cuatro fases: 1.ª Niñez y adolescencia; 2.ª Sencillez, delicadeza y riqueza de temas *(El libro blanco*, 1907; y *Cantos de la mañana*, 1910); 3.ª Liberación sobre lo normativo *(Los cálices vacíos*, 1913); y 4.ª Intensificación de la audacia crótica *(Cantos de la mañana)* [68]. Pero la gran figura femenina del Uruguay es Juana de Ibarbourou (n. 1895) que fué coronada con el nombre de Juana de América en 1929. De ascendencia española, su distinción burguesa hace más atractiva aún su poesía que, como toda la de América, utiliza la sensualidad como elemento estético. Su musa es el amor y la naturaleza. Como dice la poetisa, antes de ser carne debió de ser «cisterna, fuente o río»; por esto adora el agua que cantó en todas sus formas (recordemos los poemas *La laguna*, *Bajo la lluvia*, *La angustia del agua quieta*, *Noche de lluvia*, *El pozo*, etc.;) y el fuego y la llama:

Hay unas pequeñitas, azules temblorosas,
lo mismo que las almas taciturnas y buenas;
hay otras casi blancas: fulgores de azucenas;
hay otras casi rojas: espíritus de rosas...

El gran éxito de la poetisa es cuando su poesía sabe a hierba, a raíces y a esencias campesinas *(Raíz salvaje*, 1922). El tema amoroso le lleva a pensar que la carne es ceniza («Polvo que busca al polvo sin sentir su miseria» como dice en el poema *Lacería)*; e interpreta con maestría el de los celos («... si brilla en mis ojos la humedad del llanto—es por el esfuerzo de reírme tanto», dice en *Despecho)*. Es fina en el doméstico *(Melancolía)*, y en general, su inspiración es un claro manantial de gozo («He arribado a las islas de la alegría sin causa»).

d) Colombia. — Los poetas, después del triunfo del modernismo, buscaron temas locales y de sencillez. Así son los poemas de Luis Carlos López (colombiano, 1883-1950). En la Antología de Federico de Onís este poeta — «el tuerto

López» como le llamaban familiarmente los compatriotas — encabeza los poetas clasificados como «reacción hacia la ironía sentimental» en una típica actitud postmodernista. López es un humorista con rasgos sarcásticos. Los poemas *De mi villorio* (Madrid, 1908, prólogo de M. Cervera) tienen fuerza de ironía caricaturesca. A éste siguieron *Por el atajo* y *Varios a varios* (1910). Sus poemas nos descubren al hombre que nos es conocido y familiar como *El barbero* («zurciendo, mientras limpia la cortante navaja - chismes») o *El alcalde* (con «su barriga, mil dijes y una cara feroz»); o los ambientes pueblerinos como en *Una viñeta* (Tarde sucia de invierno. El caserío - como si fuera un croquis al crayón»). Para Baldomero Sanín Cano es «el humorista de la América Española, un escritor de nacimiento, dueño de su arte», «el hombre igual siempre a sí mismo, con una fuerza de torrente andino y que, no sin una velada complacencia, mira los variados aspectos del conflicto vital con la sonrisa imperceptible del humorista» [69], y las *Elegías caucanas* (1912) en que el historiador Ismael López («Cornelio Hispano») recoge las raras historias de los caseríos del valle del Cauca. Pero en esta poesía colombiana destaca el conocido novelista de *La vorágine*, José Eustasio Rivera (1889-1929), que también ha sabido llevar a sus versos el lirismo de los ríos, de las fieras y de los árboles de las selvas americanas (*Tierras de promisión*, 1921). He aquí un soneto alejandrino:

Sobre el musgo reseco la serpiente tranquila
fulge al sol, enroscada como rica diadema
y en su escama vibrátil el zafiro se quema,
la esmeralda se enciende y el topacio rutila.
Tiemblan lampos de nácar en su roja pupila,
que columbra del buitre la asechanza suprema,
y regando el reflejo de una pálida gema,
silbadora y astuta por la grama desfila.
Van sonando sus crótalos en la gruta silente
donde duerme el monarca de la felpa de raso;
un momento relumbra la ondulante serpiente,
y cuando ágil avanza y en la sombra se interna,
al chispear de dos ojos suena horrendo zarpazo
y un rugido sacude la sagrada caverna.

Porfirio Barba Jacob (Miguel Angel Osorio, 1883-1942). Poeta andariego y cambia-nombres que pertenecía a una modesta y prolífica familia judía. Llevó una vida intensa de la más baja bohemia y anduvo en violenta protesta contra todo lo convencional. Murió en México, enfermo y abandonado. Eduardo Carranza ha escrito de su poesía: «Barba Jacob desciende del modernismo. En él heredó un maravilloso instrumento melódico. Sobre su poesía pasa la sombra del gran Darío. Pero, cuando otros cantores desprevenidos se perdían en la pirotecnia y el artificio y ensayaban lánguidos sones verlenianos o fotogénicos sonetos a lo Heredia, o grecolatinismos de tercera mano, Barba, desnudo de vanos accidentes formales, supo escribir con dramática sencillez la historia del corazón de un hombre, que es la historia del corazón de todos los hombres» [70]. Con palabras de su poema *Futuro* [«Decid cuando yo muera... (y el día esté lejano!)»] podríamos decir que fué «soberbio y desdeñoso, pródigo y turbulento»:

Vagó, sensual y triste, por islas de su América;
en un pinar de Honduras vigorizó el aliento:
la tierra mexicana le dió su rebeldía,
su libertad, sus ímpetus... Y era una llama al viento.

Para Carlos García Prada «cantó sus sentimientos elementales en versos sinceros, directos, de ritmo descaecido, sordo y borroso, eléctricos y untuosos» [71].

Eduardo Carrasquilla Mallarino (n. 1887) que fué elogiado por Rubén Darío (colaboró con él en la revista «Mundial») y que publicó en París, donde residía, *Visiones del sendero*, *Jardín de cristal* y *Estelar* que le muestran mo-

dernista refrenado; así pueden observarse sus poemas en que siente el dolor de la guerra *(La batalla de Francia)*, *Con humildad de corazón* y *Los caminos* («Los caminos nos dan lecciones de paciencia»). Es un gran conocedor de la literatura angloamericana, que ha traducido [72]. Su poesía a veces recuerda el ruralismo de Herrera y Reissig o Lugones como en *La campana rural* que comienza con este serventesio alejandrino:

Una campana rota, de secular, se queja
de yo no sé qué males. Su dolor ancestral
difúndese en la tarde, y su voz aconseja
pensar en Dios con íntima confianza teologal.

En Colombia se han aproximado a la vanguardia interesantes poetas, como Luis Vidales, Castañeda Aragón y Rafael Maya (n. 1898), a quien se considera como el más alto valor de la poesía de su patria. Así es por su interpretación de Jorge Isaacs, sus *Coros del mediodía* (1928) y sus prosas de alta calidad lírica y elocuencia como cuando habla del *Cántico del Sol* de San Francisco [73]. Pertenece Rafael Maya a la generación que combate a la del Centenario, la que pide un freno para los arrebatos líricos. «Un aire clásico — escribe Carranza — circula por toda la poesía de Rafael Maya, y en ella triunfan la inaudita riqueza de la imaginación y la expresión pura, serena y equilibrada» [74]. Entre los más atentos a la tradición puede citarse a José M.ª Vivas Balcazar; y al sacerdote Luis Enrique Sendoya (n. en 1917).

e) Las demás naciones americanas. — Innumerables poetas de todos los países de América han contribuído a la poesía desde la explosión modernista. En el Ecuador encontramos a José M.ª Egas, Wenceslao Pareja, Falconi Villagómez y, sobre todos, Medardo Angel Silva (1899-1920) que nos dejó exquisita y exaltada poesía *(El árbol del Bien y del Mal)* y cantó la muerte *(Ofrenda:* «Muda nodriza, llave de nuestros cautiverios»); sin olvidar el importante nombre de Jorge Carrera Andrade (n. 1902) magníficamente estudiado por Antonio de Undurraga [75] y otras figuras de valer como Luis Angel León, Jorge Reyes, Humberto Fierro, Ernesto Noboa Caamaño, Cristóbal Cevallos Larrea, Abel Romeo Castillo, etc. En Guatemala, la figura más conocida fuera del país en lo que va de siglo ha sido Rafael Arévalo Martínez (1884) cuyo primer libro *(Maya*, 1911) fué prologado por Santos Chocano, y que tiene bellos poemas modernistas como *Los atormentados* (1914) y, a veces, reacciona hacia el prosaísmo con ironía, como en *Retrato de mujer*, muy gorda y muy fea:

...Cuando se pone en jarras, parece un asa
de tinajo cada brazo suyo; es tan buena ama de casa
que cuando mi existencia vió manchada y helada y destruída
la lavó, la aplanchó, y luego, paciente,
la cosió por dos lados a la vida
y la ha tendido al sol piadosamente...

Entre los guatemaltecos más modernos hemos de citar a Luis Cardoza y Aragón, a Xavier de Jiménez y a los colaboradores de la revista «Istmo» que dirige Víctor Soto, juvenil personalidad de la ciudad capital. En el Paraguay; Eloy Farina Núñez (1885-1929) con un solo libro poético *Las vértebras de Pan* que se considera de relevante poesía. En Panamá, Demetrio Fábregas y Demetrio Korsi, entre tantos poetas como se encuentran en los libros del doctor Octavio Méndez Pereira, iniciador de la historia literaria de su patria; entre los modernos podría citarse a Rogelio Sinán el autor de *Onda* (1929) y al renovador de la tradición folklórica istmeña; y no ha de olvidarse el grupo de 1929 como Roque Javier Laurenza, Manuel Ferrer Valdés y Rodrigo Miró, entre otros, que han fundado revistas, más o menos duraderas pero siempre informadas por el más puro anhelo intelectual; y figuras antiguas y modernas de poetisas como Amelia Denis de Icaza, María Olimpia de Obaldia, Ana

Isabel Illueca, Eda Nela. En Costa Rica encontramos la gran figura de Roberto Brenes Mesén (1874-1947), traductor de *El pájaro azul*, de Macterlink, y de valiosos libros poéticos como *En el silencio*, *Voces de ángelus*, *Pastorales y jacintos;* etc. Aquileo J. Echeverría (1866-1909) que, con el naturalismo fotográfico en el lenguaje nos presenta al «concho», el campesino cotarricense, en *Concherías* (1905) y en la poesía tradicional hispana de sus *Romances*. Como otros maestros costarricenses (el ilustre profesor Dávila, por ejemplo), ha sido formador de juventudes; hemos de agregar a Carlos Luis Sáenz que vuelve a la más ingenua poesía como en *Mañana de mayo*, *El juego de nunca acabar* y *El don* («Dió una rosa el rosal y en la brisa — la rosa dió el alma de su olor»); a Rafael Estrada, el de *Canciones y ensayos* (1929); a Max Jiménez, a Manuel Segura y tantos otros que figuran en el movimiento poético actual de Costa Rica como los redactores y colaboradores del «Repertorio Americano». En Puerto Rico, desde el modernismo, pueden citarse a Luis Llorens Torres (1878-1944) auténticamente portorriqueño y poeta de aires jíbaros, que estudió Derecho en la Universidad española de Granada, publicando en esta ciudad su libro *Al pie de la Alhambra* y fundando en Puerto Rico el Movimiento Pancalista con la intención de renovar la poesía borinqueña; a Luis Pales Matos (n. 1899) que iniciaría el Movimiento Diepalista en 1921 y que interpreta original e irónicamente las tierras antillanas en *Canción sentida para ser llorada:*

Cuba, ñáñigo y bachata.
Haití-vodú y calabaza.
Puerto Rico-burundanga...
Las Antillitas, menores,
titís inocentes, bailan,
sobre el ovillo de un viento
que el ancho golfo huracana...

A Evaristo Rivera Chevremont, a Emilio R. Delgado, a Vicente Geigel Polanco, a Samuel R. Quiñones y otros muchos de aquel centro universitario. En el Perú la reacción al modernismo ha ido acompañada del rasgo humorístico que distingue a sus poetas y, entre ellos, ha de citarse a José Gálvez, el autor de *Jardín cerrado* (1912), cuyos libros han sido prologados por Riva Agüero y García Calderón; a Alberto Ureta, profesor de la Universidad de San Marcos (Lima), cuyas poesías seleccionó Brenes Mesén en Costa Rica en 1920; y tantos otros que tienen contacto con la vanguardia como Luis de la Jara, Xavier Abril, Alberto Hidalgo, César Vallejo y Martín Adán. En Honduras ha de citarse al conocido Alfonso Guillén Zelaya, a Joaquín Soto, a Manuel Escoto y a Rafael Heliodoro Valle (n. 1891) que ha estudiado y reside en México, autor de *El perfume de la tierra natal* (1914) a *Ánfora sedienta* (1922), en el que destaca por su métrica y pensar *La escuela de la niña Lola*, dedicado a Vasconcelos. En Venezuela han sobresalido Gonzalo Carnavali, Antonio Arráiz, Luis Castro, Héctor Cuenca, Luis Guillermo Govea y Carlos Morales Lara. Y tantísimos nombres de toda América como Hernán Robleto y Aura Rostán, en Nicaragua; Julio Enrique Avila y Carmen Brannon, en El Salvador; Franz Tamayo, Omar Estrella, Yolanda Bedregal y Oscar Cerruto, en Bolivia, etc., etc.

Colofón novecentista

Guillermo de Torre ha escrito[76]. «Simultáneamente al estallido del último obús, septiembre de 1918, afloró en el campo intelectual de España una audaz, juvenil y potencialísima tendencia de superación literaria determinada: el «ultraísmo». En 1930, desde la Argentina, el mismo De Torre hacía un inventario nominal

de los «ismos» artísticos. Los de Europa eran numerosísimos y América resultaba tener también los suyos especiales, en los que no faltaban los que aludían a la raza: nativismo, criollismo, indigenismo, indoamericanismo, aztequismo, quichuísmo, etc. Basta oír estos «ismos» para comprender su matiz autóctono frente a lo europeo. Tampoco ha de olvidarse la adaptación a América de los caligramas y palabras en libertad. De los europeos tuvieron porvenir en América el ultraísmo que anunciado por De Torre, surgió como grupo en enero de 1919. Sus fines eran romper definitivamente con los restos literarios que el modernismo había arrastrado del siglo XIX. España tuvo entonces un grupo literario congénere de Francia. El ultraísmo lo hicieron las revistas españolas: «Grecia», «Cervantes», «Ultra», «Tableros», «Horizontes», etc. Ciertas estridencias de anécdota las hizo pronto impopulares para el gran público. Entre los primeros nombres de este movimiento español encontramos el del poeta argentino JORGE LUIS BORGES (n. 1900) que durante la guerra de 1914 vivió en Suiza y hecha la paz viene a España y colabora en sus revistas de vanguardia. Fué uno de los que teorizan el ultraísmo: «Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. Síntesis de dos o más imágenes en una. Los poemas ultraístas constan de una seric de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendia una visión inédita de algún fragmento de la vida». Cuando regresa a la Argentina en 1921 introduce el movimiento y funda dos revistas ultraístas «Prisma» y «Proa» y expone sus teorías en la revista «Nosotros» de Buenos Aires. El grupo argentino consideró como precursor a RICARDO GUIRÁLDEZ (poeta muerto en 1927 y autor de *El cencerro de cristal*, 1915). Colaboran con Borges en su patria su hermana Norah y los poetas argentinos GUILLERMO JUAN, GONZÁLEZ LANUZA, BRANDAN CARAFFA, ROBERTO A. ORTELLI, NORAH LANGE, F. PIÑERO, MACEDONIO FERNÁNDEZ y OLIVERIO GIRONDO el de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Borges, poeta de gran cultura y que estaba muy influenciado por poetas franceses y alemanes de la guerra, reunió su primer volumen en 1923 con el título *Fervor de Buenos Aires*, que supone una rectificación respecto al ultraísmo que el mismo De Torre considera acabado en la primavera de 1922 cuando deja de publicarse la revista española «Ultra»; y «Nosotros» de Buenos Aires publica en septiembre una antología de los poetas ultraístas porteños. El mismo año 1922 un poeta argentino de nacimiento, aunque hijo de gallegos, FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ, publica en Madrid *Bazar*, con prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Lo mejor del ultraísmo fué la valentía en la metáfora. He aquí una imagen de Borges:

En el cuerno salvaje de un arco iris
clavaremos su gesta
como bayonetas
que portan en la punta las mañanas.

El Uruguay ha hecho también aportaciones interesantes al ultraísmo. JULIO J. CASAL (1889-1954) siendo cónsul de su país en La Coruña, publicó la revista «Alfar» en la que colaboran los ultraístas españoles aunque su tendencia no era exclusivista. Luego la siguió publicando en Montevideo.

Un poeta chileno, VICENTE HUIDOBRO (1893-1948) ha sido en el mundo hispánico la figura del movimiento *creacionista*. Educado con los jesuítas en su patria, comienza con poesías sentimentales *(Ecos del alma*, 1910; *Canciones en la noche*, 1913), luego es del grupo de «Los Diez» de Santiago de Chile (su fundador Pedro Prado es también el de «La Revista Moderna» que ejerce mucha influencia en los nuevos), y, como modernista, publica *La gruta de silencio* (1914). *Adán* es su primer libro original que es de 1916, el año que se dió a conocer a los españoles. Pero cuando impresiona e influye sobre los poetas vanguardistas hispánicos es cuando regresa a Madrid en 1918 con su libro en francés *Horizon*

carré del año anterior. En esta misma fecha publica cuatro breves libros poemáticos: *Tour Eiffel*, en francés; *Ecuatorial*, *Poemas árticos* y el poema de guerra *Hallali* en español. Entonces queda fundado el creacionismo en lengua castellana («Por qué cantáis la rosa, oh poetas— hacedla florecer en el poema»). Aunque parecía haberse formado en el grupo cubista francés, él lo niega desde Madrid en 1919. Con ello comenzó una polémica con Pierre Reverdy (autor de *La lucarne ovale*, 1916) y hasta se acusó a Huidobro de publicar con fecha de 1916 su poema *El espejo del agua* que se decía realmente creado en 1918 [77]. En la misma América un poeta peruano, José María Eguren (1882-1942) ha sido considerado como precursor del creacionismo de Huidobro. Pero, no obstante la polémica con Reverdy, en nuestro idioma el iniciador es, sin duda, Huidobro, que en 1921 publica la revista «Creacionismo», explica en el Ateneo de Madrid la estética del movimiento y da a luz sus obras *Temblor de cielo* y su poema *Altazor*, prescindiendo de títulos franceses. Sus temas: vuelos de estrellas, milagros cósmicos y percepciones taumatúrgicas. Sus características son las del cubismo francés: esquematismo, ausencia de puntuación, tipografía de blancos y espacios, etc. Para Huidobro el arte había pasado por tres etapas: arte de reproducción (inferior al medio), arte de adaptación (equilibrado con el medio) y arte de creación (superior al medio). He aquí un fragmento de su poema *Marino:*

La Luna se aleja de nosotros
y arroja una corona sobre el polo.
Hice correr ríos
que nunca han existido;
de un grito elevé una montaña,
y en torno bailamos una nueva danza.
Corté todas las rosas
de las nubes del Este.
Y enseñé a cantar un pájaro de nieve.
Marchemos sobre los meses desatados,
soy el viejo marino
que cose los horizontes cortados.

De los «ismos» americanos el *nativismo* es de los más conocidos. El ansia de exaltar lo nativo lo justificó. El primer nombre de los «nativistas» es el del uruguayo Fernan Silva Valdés (n. 1887) que ha dicho: «Yo soy un indio guaraní por mi cara» y que es un autodidacta («de debo más a la vida que a los libros») y que, aunque comienza modernista con un libro refinado y elegante *Humo de incienso* (1917) en el que ya apuntan sus metáforas; retorna a la naturaleza y a sus campos nativos y crea escuela con un libro de gran originalidad: *Agua del tiempo* (1921) con el que triunfa en América el nativismo en la poesía y que se ha reeditado numerosas veces por el gran éxito de sus poemas nativos.

No ha de olvidarse la repercusión que, sobre todo el ultraísmo argentino, tiene en América. Chile tuvo poetas de vanguardia como los que agrupó la revista «Vórtice» de Santiago en la que colaboraban Yepez Alvear y Jacobo Nazaré; y uno de sus poetas, Joaquín Edwards, figura adherido al movimiento «dadaísta» español que fué de los más efímeros (su máxima intensidad, según De Torre, fué de marzo a junio de 1920). Entre los chilenos más conocidos figura Salvador Reyes (el de *Barco ebrio)* y el popular Pablo Neruda (n. 1904), el autor de *Hondero entusiasta* (1933). En la América española nadie ignora el *Farewell* de Neruda («Desde el fondo de ti y arrodillado— un niño triste como yo, nos mira...» y «Amo el amor de los marineros...»); a los que han de agregarse sus *Veinte poemas de amor* y ejemplos representativos dentro de la vanguardia como *Tentativa del hombre infinito*, poema sin signos de puntuación:

... mi corazón de hombre se trepa por tus alambres
exasperado contengo mi corazón que danza
danza en los vientos que limpian tu color
bailador asombrado en las grandes mareas que hacen surgir el alba.

Ha de tenerse en cuenta la de otros países, como el Uruguay que, además de Julio J. Casal, tiene figuras que se aproximan a la vanguardia como Emilio Oribe (médico nacido en 1893), traductor de *El cementerio marino* de Paul Valéry, que representa una poesía abstracta; como Julio Supervielle, Raquel Sáenz, Alfredo Mario Ferrero y los que en un tiempo formaron «Los Nuevos» como Alexis Delgado, Pereda Valdés, Federico Morador y Clotilde Luisi, y como el Ecuador donde la vanguardia ha dado poetas como Hugo Mayo.

NOTAS

[1] Con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América se editó una importante antología de ellos: *Antología Ecuatoriana. Poetas* (Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1892).

[2] Augusto Arias dice que el manuscrito existe en la Biblioteca Nacional de Quito y que «ha sido examinado por los contados estudiosos de la literatura de los siglos viejos», en *Panorama de la Literatura Ecuatoriana*, 2.ª edición (Quito, Imprenta de la Universidad, 1948; pág. 79).

[3] Sus obras poéticas las publicó Juan M.ª Gutiérrez en 1848. Otras ediciones: París, 1896 (notas y apuntes biográficos por Clemente Ballén); Barcelona, 1918 (con una conferencia de César E. Arroyo); Londres, 1929. Se considera definitiva la del padre Aurelio Espinosa Pólit (Quito, 1945). Augusto Arias lo estudia en su citado *Panorama*, págs. 109-124.

[4] Véase *Bello en Colombia*, de Rafael Torres Quintero (Bogotá, 1952), y *Andrés Bello* (México, Fondo de Cultura Económica, 1948), de Pedro Lira Urquieta, que estudia sus actividades intelectuales e influencias en Caracas y Santiago de Chile. Estos trabajos van completando todo el extraordinario significado de Andrés Bello en Hispanoamérica. Sus «Obras completas» (22 volúmenes actualmente en publicación) aparecen en edición oficial decretada en 1948 por el presidente Rómulo Gallegos. Van publicados seis volómenes. El primero de ellos contiene su obra poética completa y está presentado en un extenso estudio de Fernando Paz Castillo.

[5] La obra de Andrés Bello ha sido estudiada por PEDRO GRASES: *Doce estudios sobre Andrés Bello* (1950) y *Antología de Andrés Bello* y *En torno a la obra de Andrés Bello* (1953).

[6] *Poetas de Hispanoamérica:* 1810-1926 (Santiago, Imprenta Cervantes, 1926; páginas 49-52 y 252).

[7] Sus «Obras poéticas» se publicaron en Caracas en 1851. En la misma ciudad se reeditaron años más tarde «Poesías completas» (Caracas, 1887).

[8] *La novela indianista en Hispanoamérica* (Madrid, Hernando, 1934; pág. 68).

[9] Sus «Obras completas» formaron cinco volúmenes (Buenos Aires, 1870-1874). Se ha reeditado después: *Poemas clásicos* (Colección Claridad, 1936), y hay una importante edición crítica de A. Palcos (La Plata, 1940). Lo han estudiado Raúl Montero Bustamante (*Ensayos*, Montevideo, 1928), J. M. Furt (*Echeverría*, Buenos Aires, 1938); etc. También en las historias generales, buenos artículos dedicados a Echeverría, como el de A. Giménez Pastor (*Literatura Argentina*, I, Buenos Aires, 1945; págs. 143-179) y el de Julio A. Leguizamón (*Historia de la Literatura hispanoamericana*, I, Buenos Aires, 1945; págs. 477-487).

[10] Este autor ha sido estudiado por MIGUEL LUIS AMUNÁTEGUI: *Don Salvador Sanfuentes* (Santiago, 1892). También hay una selección de su obra («Obras escogidas», Santiago, 1921).

[11] *La literatura de Chile* (Buenos Aires, 1941; pág. 161).

[12] *La Literatura venezolana*, 2.ª ed. (Caracas, Ed. Las Novedades, 1945; pág. 112).

[13] París, 1865; Obras completas».

[14] Se publicaron en 1864 con una introducción de Juan M.ª Gutiérrez. En 1882 hizo una selección José Domingo Cortés y últimamente: «Obras poéticas», Clásicos Argentinos (Buenos Aires, 1943). Mármol es estudiado en las obras citadas por Menéndez Pelayo, Ricardo Rojas, Arturo Giménez Pastor, Julio A. Leguizamón, etc.

[15] Su poesía — *Versos* (Santiago, 1854) y *Armonías* (1884) — ha sido reeditada en 1907: «Obras completas, tres volúmenes, los dos primeros de poesías (el primero *Poesías, Flor de la soledad;* el segundo, *Armonías, sonetos y fragmentos, hojas al viento*).

[16] EDUARDO OSPINA, S. I.: *El Romanticismo* (Madrid, Voluntad, 1927; págs. 222-223).

[17] Las obras de Pombo: «Poesías completas», edición oficial con prólogo de Antonio Gómez Restrepo (Bogotá, 1916-1917); reedición en una *Antología poética* del gran poeta Rafael Maya (Bogotá, 1950).

[18] Leguizamón, obra citada, tomo I, pág. 528.

[19] *Poesías*, edición de lujo, 1885. Fueron reeditadas en 1906 y en 1921, ésta, como definitiva, al cuidado de su hijo Carlos Obligado.

[20] «Obras poéticas», 1887 (edición de la Cámara de Diputados); y «Obras poéticas», edición de la Academia Argentina de Letras (Buenos Aires, 1943), con un estudio de Eleuterio F. Tiscornia. Andrade ha sido estudiado por F. A. Burzio (1930) y Arturo Vázquez Cey. Ultimamente, por A. Seró Mantero (Buenos Aires, 1943).

[21] Obra citada, pág. 175.

[22] Sus obras poéticas son: *Poesías líricas* (Santiago, 1866); *Poesía subjetiva y objetiva* (París, 1889), y *Rimas chilenas* (París, 1890).

[23] *Poetas de Hispanoamérica*, obra citada, pág. 90. La obra poética de Soffia: *Poesías líricas* (1875), *Hojas de otoño* (1878) y *Poesías y poemas* (1879).

[24] *Ha muerto un gran colombiano: José Joaquín Casas*. En «Correo Literario» (15 de diciembre, 1951).

[25] Numerosas citas en «El Romanticismo», obra citada.

[26] Véase el libro fundamental de Concha Meléndez: *La novela indianista en Hispanoamérica* (Madrid, Hernando, 1934); y las ratificaciones de Aida Cometta Manzoni en «El indio en la poesía de América» (Buenos Aires, Torres, 1939).

[27] En *Contra esto y aquello* (Colección Austral, Buenos Aires, 1941; págs. 102-109).

[28] Ha sido reproducido fragmentariamente en «Correo Literario» (Madrid, 15 octubre de 1952).

[29] Sus obras completas: Montevideo, 1930, 16 vols. Un trabajo reciente sobre Zorrilla se debe a Manuel García Blanco: *El escritor uruguayo Juan Zorrilla de San Martín*. (Madrid, Embajada del Uruguay en España, 1956; 33 págs.).

[30] *Historia literaria de la América española*, traducción de Rómulo Tovar (Madrid, 1929).

[31] Se reeditó más tarde con notas de Baldomero Sanín Cano (Buenos Aires, 1913). Ultimamente hay otra edición posterior: *Prosas y versos*. Selección, introducción, notas y bibliografía de C. García Prada (México, 1942). Entre los diferentes estudios sobre Silva, han de citarse Rafael Maya (*Alabanzas del hombre y de la tierra*, Bogotá, 1934, y en *Los tres mundos de don Quijote y otros ensayos*, Bogotá, ediciones revista «Bolívar», 1952); los trabajos de Carlos Arturo Caparroso (*Silva*, Bilbao, 1954, 2.ª ed., 71 págs.); José M.ª Castro y Calvo (*Vida y poesía de Silva*); etc.

[32] El famoso *Nocturno III* de Silva ha sido muy traducido. Véase la edición políglota de Bogotá (Talleres del Ministerio de Educación Nacional, 1950; 45 págs.), con una introducción sobre las traducciones del *Nocturno* por Nicolás Bayona Posada, que las ofrece a los lectores como homenaje de las diferentes lenguas «al bardo que supo plasmar en sus versos inmortales un retazo vibrante del alma humana».

[33] *Un precursor del Modernismo en Puerto Rico: José de Jesús Domínguez*, por Ana María Losada, en «Asomante», vol. III (San Juan de Puerto Rico, núm. 1, enero-marzo 1947; páginas 61-74).

[34] Ruben Darío, «Obras completas», vol. XV (Madrid, «Mundo Latino». Se refiere concretamente a Gavidia en las págs. 70-71).

[35] *Minúsculas* (Lima, 1909); *Presbiterianas* (ibídem); *Exóticas* (ibídem. 1911), y *Baladas peruanas*, póstuma (Lima, 1935) (publicado por su hijo Alfredo).

[36] Luis Alberto Sánchez: *Don Manuel* (Lima, 1930); Irving P. Tothberg: *The dominat themes in González Prada's, Minúsculas*, en «Hispania» (diciembre 1955, págs. 465-471); Luis Monguió: *La poesía postmodernista peruana* (University of California Press, 1954); *Poetas modernistas hispanoamericanos*, antología por Carlos García Prada (Madrid, 1956; págs. 31-42).

Han sido publicadas sus «Obras completas» (8 vols., Lima, 1933-1940) y una selección de sus poesías (*Antología poética de M.G.P.*, México, 1940).

[37] La abundantísima bibliografía rubendariana, después del libro de Mapes, ha de encontrarse en: Arturo Marasso: *Rubén Darío y su creación poética* (La Plata, 1934; Buenos Aires, 1946); F. de Onís, obra citada, págs. 143-197 y 1180-1181; *Nueva poesía nicaragüense*, introducción de Ernesto Cardenal y selección de Orlando Cuadra Downing (Madrid, 1949, páginas 11-14, 102-129 y 485-486), y *Poetas modernistas hispanoamericanos*, antología por Carlos García Prada (Madrid, 1956, págs. 127-185).

Una última interpretación de su obra poética: Pedro Salinas: *La poesía de Ruben Darío* (Buenos Aires, 1948), y José M.ª Castro y Calvo: *Rubén Darío y el Modernismo* (Barcelona, 1949).

[38] *El Modernismo y los poetas modernistas* (Madrid, «Mundo Latino», 1929).

[39] *Antología Caballo de Fuego. La poesía en el siglo XX en América y España* (Buenos Aires, ediciones de la revista «Caballo de Fuego», 1952; pág. 17).

[40] El doctor Onís, antiguo profesor español de la Universidad de Columbia (Nueva York), en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, 1882-1932 (Madrid, 1934), hizo una primera ordenación cronológica y bibliográfica, valiosa para el estudio de estas interesantes literaturas.

[41] A ella nos atenemos para estas notas biográficas. Biografías recientes: Arturo Torres Rioseco (Buenos Aires, 1944) y Juan Antonio Cabezas (Buenos Aires, 1954).

[42] Véanse las págs. 20-21 de la antes citada *Antología Caballo de Fuego*.

[43] *Poetas de Hispanoamérica*. Selección y notas de E. Solar Correa (Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1926).

[44] «Poesías completas», con un estudio preliminar de Eduardo Joubín Colombres (Buenos Aires, Ed. Claridad, 1944). Véase también: F. Díez de Medina: *Literatura boliviana*, obra citada, págs. 286-289.

[45] Episodios familiares y el relacionado con este hecho han sido relatados recientemente por Alfredo Gómez Jaime (en «Revista de América», núm. 34, Bogotá, octubre de 1947, páginas 105-112).

[46] La poesía de Valencia ha sido estudiada por Blanco Fombona *(El Modernismo y los poetas modernistas*, citada, págs. 221-235) por Baldomero Sanín Cano en la reedición de *Ritos* (Londres, 1914, págs. IX-XXIII), por R. Cansinos Assens, en *La nueva literatura*, vol. III (Madrid, 1927, vol. III, pág. 14); por Camilo Cruz Santos en *Repertorio Americano* (San José de Costa Rica, 15 octubre 1928); etc. Trabajos más nuevos sobre Guillermo Valencia son: Carlos García Prada: *El paisaje en la poesía de Guillermo Valencia*, en «Hispania» (1941, vol. XXIV, núms. 3 y 4).

[47] Además de *Ritos* y *Anarkos*, publicó: *Catay* (Bogotá, 1929); *Alma Mater* (Popayán, 1916), y *Hojas de poesía: doce sonetos* (Bogotá, 1941). Una buena selección de su obra: *Sus mejores versos*, prólogo de Rafael Maya (Bogotá, 1944).

[48] *Valencia o el espíritu*, suplemento literario de «El Tiempo» (Bogotá, febrero 1949, página 6).

[49] Véase: Mariano Picón Salas: *Formación y proceso de literatura venezolana* (obra citada, páginas 195-199).

[50] «Poesías completas», con un estudio preliminar de Guillermo de Torre (Buenos Aires, 1942); Ibídem, preparadas por Roberto Bula Piriz (Madrid, Aguilar, 1951).

[51] En «El Modernismo y los poetas modernistas» (Madrid, 1929, págs. 295-339).

[52] La obra poética de Lugones ha sido seleccionada en Montevideo en 1919. Ultimamente: *Antología poética*. Selección y prólogo de Carlos Obligado (Buenos Aires, 1941), y *Poetas modernistas hispanoamericanos*; antología por Carlos García Prada (Madrid, 1956, págs. 265-282).

[53] Recopilaciones de sus poemas: «Poesías completas» (Barcelona, 1910); *Poesías escogidas* (París, 1938; vol. XII de la Biblioteca de Cultura Peruana); *Selección de poesías* (Montevideo (Claudio García y C.ª, 1941; 2 vols.).

[54] La personalidad de Darío Herrera, en el «Panamá-América» (Panamá, 12 de junio, 1939), y Rodrigo Miró: *Apuntes sobre Darío Herrera*, en «Teoría de la Patria» (Buenos Aires, Talleres Amorrortu, 1947).

[55] *Poetas de Hispanoamérica* (obra citada, pág. 278).

[56] Sus *Poesías, cuentos y artículos* han sido editados por Armando Donoso (Santiago, Nascemento); un libro de gran originalidad interpretativa se debe al poeta y crítico Antonio de Undurraga: *Pezoa Véliz. Biografía, crítica y antología* (premio de la Sociedad de Escritores de Chile, 1950 (Santiago, Nascimento, 1951).

[57] La antología poética hecha por su hijo Rodrigo, ha sido reeditada en Guatemala en 1951. Véase: *Nueva Poesía panameña*, selección y estudio de A. del Saz (Madrid, Cultura Hispánica, 1954; págs. 18-25 y 85-105).

[58] *Panorama de la literatura ecuatoriana*, citada, pág. 213.

[59] Véase la selección de su obra: Diego Dublé Urrutia: *Fontana Cándida. Poemas* (1895-1952) (Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1953; 341 págs. 36 de ellas, prólogo de F. García Krautz).

[60] En «El Mercurio» de Santiago de Chile (octubre de 1942 y agosto de 1951).

[61] Su poesía la recopiló Fernández Moreno en 1941: «Antología» (1915-1940), que reeditó agregando sus nuevas poesías en 1944 y 1948).

[62] Fernández Moreno: *Una autobiografía lírica*, en «Cuadernos Hispanoamericanos» de Madrid (núm. 27 marzo de 1952, págs. 358-373) y núm. 31, julio de 1952, págs. 70-83). El trabajo de Carilla es un notable estudio de interpretación donde puede encontrarse la bibliografía y la conclusión de la presencia de Fernández Moreno.

[63] Su obra poética: *Las barcas* (Buenos Aires, 1907); *La urna*, sonetos (1911); etc. Sus *Poemas selectos* fueron editados por F. Monterde García Icazbalceta (México, 1921). Véase *Antología Caballo de Fuego*, citada, pág. 39.

[64] *Antología Caballo de Fuego*, citada, pág. 43.

[65] Ed. de la «Colección Austral» (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951).

[66] *Poesías completas* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1944).

[67] Prólogo a «Poesías completas» (Buenos Aires, 1944).

[68] *Modern Women Poets of Spanish American. The Precursors: Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni* y *Juana de Ibarbourou* (Nueva York, Hispanic Institute in The United States, 1945). Véase la crítica a este trabajo de José Ferrer en «Hispania», agosto de 1946, páginas 464-469.

[69] *Un humorista de la América española*, en suplemento literario de «El Tiempo» de Bogotá (domingo, 5 de noviembre, 1950, pág. 3).

[70] *Esquema para una antología. Un siglo de poesía colombiana*, en «Revista de América» (Bogotá, mayo de 1948, pág. 197).

[71] *Poetas modernistas hispanoamericanos*, antología (Madrid, Cultura Hispánica, 1956, páginas 319-337).

[72] *Cien poetas de los Estados Unidos*, versión castellana, en «Boletín de la Unión Panamericana (julio 1947).

[73] Véase su discurso *Evocación de San Francisco de Asís (El santo y el hombre)* (Bogotá, 1950; 22 págs.).

[74] Véase el citado *Esquema para una Antología* (pág. 203).

[75] *La órbita poética de Jorge Carrera Andrade* (México, «Revista Iberoamericana», 1942).

[76] *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid, 1925).

[77] El poeta chileno, infatigable animador y creador de poesía, Antonio de Undurraga, en conferencias y libros se ha referido con gran documentación y acierto a esta polémica. Véase uno de sus últimos trabajos sobre el tema: *Huidobro y sus acusadores*, en «Suplemento de Ensayos y Letras» de la revista «Cultura y Libertad» (Santiago de Chile, núm. 3, agosto de 1955 páginas 51-56).

BIBLIOGRAFÍA

GENERAL

Arcesio Escobar: *La poesía y la historia en la América Latina* (1861).

Manuel Nicolas Corpancho: *Ensayo literario sobre la poesía lírica en América* (1862).

José M.ª Torres Caicedo: *Ensayos biográficos y de crítica literaria sobre los principales poetas y literatos hispanoamericanos* (París: 1.ª serie, Guillaumin y C.ª; 2.ª serie, Dramard, Baudry y C.ª; 1868, 480 págs.).

Marcelino Menéndez Pelayo: *Antología de poetas hispanoamericanos* (Madrid, 1893-95; 1927, 4 tomos).

Aurelio Mitjans: *Caracteres de la poesía lírica hispanoamericana* (La Habana, 1887).

Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de la poesía hispanoamericana*, 2 vols. En «Obras Completas», t. II y III (Madrid, Suárez, 1911-1913).

Rufino Blanco Fombona: *Letras y letrados de América* (París, 1912).

James Fitzmaurice Kelly: *Oxford* (Clarendon Press, 1913).

Calixto Oyuela: *Antología poética hispanoamericana. Con notas biográficas y críticas* (Buenos Aires, 1917, 4 tomos; 1919).

Rafael Cansinos Assens: *Poetas y prosistas del novecientos (España y América)* (Madrid, América, 1919; 314 págs.).

Gustavo A. Navarro: *Poetas idealistas e idealismos de la América Hispana* (La Paz, González y Medina, 1919).

Luis Alberto Sánchez: *Los poetas de la revolución* (Lima, 1919).

Idem: *Los poetas de la colonia* (Lima, 1921).

Juan Parra de Riego: *Antología de poetisas americanas. Selección y noticias biográficas* (Montevideo, 1923).

César González Ruano: *Literatura americana: ensayos de madrigal y de crítica. I. Poetisas modernas* (Madrid, Impr. Artística, 1924; 139 págs.).

Alfred Coester: *An anthologie of the modernista movement* (Nueva York, Ginn & Co., 1924).

Eduardo Solar Correa: *Poetas de Hispanoamérica* (Santiago de Chile, Impr. Cervantes, 1926).

Rufino Blanco Fombona: *El modernismo y los poetas modernistas* (Madrid, 1929).

Alice Stone Blackwell y notas críticas de Isaac Goldberg: *Some Spanish American Poets* (Nueva York, Appleton & Co., 1929).

Tomás Gatica Martínez: *Ensayos sobre la literatura hispanoamericana. I. Las poesías líricas de Chile, Argentina y el Perú* (Santiago de Chile, Andrés, 1930; 331 págs.).

Francisco Monterde: *Antología de poetas hispanoamericanos modernos* (México, 1951).

Federico de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (Madrid, 1934, XXXV, 1212 páginas).

D. Craig C.: *The modernist trend in Spanish American poetry* (Berkeley, 1934).

The Oxford Book of Spanish Verse.

Agustín del Saz: *Los poetas modernistas de América.*

Alfonso Reyes: *De poesía hispanoamericana. Pasado inmediato y otros ensayos* (México, El Colegio de México, 1941).

Idem: *The poetry of America hispana* (Nueva York, The Nation, vol. 152, núm. 13).

Ernesto Morales: *Antología de poetas americanos* (Buenos Aires, 1941).

Arturo Torres Rioseco: *The epic of Latin American literature* (Nueva York, Oxford University Press, 1942; 279 págs.).

A. Méndez Plancarte: *Poetas novohispanos* (México, 1942; 3 vols.).

Reginaldo M.ª Arizaga: *Valores poéticos de América* (Quito, 1945; 508 págs).

Pierre Darmangeat y A. D. Tavares Bastos: *Introduction à la poésie ibéro-américaine* (París, Le Livre du Jour, 1947).

Agustín del Saz: *La poesía hispanoamericana.*

Carlos García Prada: *Poetas modernistas hispanoamericanos. Antología* (Madrid, Cultura Hispánica, 1956; 355 págs.) (29 de introducción).

José María del Rey: *Ensayos sobre poesía* (Montevideo, Instituto Uruguayo de Cultura Hispánica, 1956; 313 págs.).

ARGENTINA

Juan M.ª Gutiérrez: *Estudio biográfico y crítico de algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX* (1865).

Benigno T. Martínez: *La Argentina, Ensayos literarios sobre los vates contemporáneos de ambas márgenes del Plata* (Uruguay, 1881).

Juan Valera: *Cartas americanas* (Madrid, 1889).

Arturo Reynal O'Connor: *Los poetas argentinos* (1904).

José M.ª Ramos Mejías: *Rosas y su tiempo* (1907).

Arturo Giménez Pastor: *Estudios de literatura argentina. I. Los poetas de la revolución* (Buenos Aires, A. García Santos, 1917; 112 págs.).

José Enrique Rodó: *Juan M.ª Gutiérrez y su época.* En «Mirador de Próspero», Barcelona. Cervantes, 1928.

Arturo Giménez Pastor: *El Romanticismo bajo la tiranía* (1922).

Tomás Gatica Martínez: *Ensayos sobre literatura hispanoamericana. I. Las poesías líricas de Chile, Argentina y el Perú* (Santiago de Chile, Andrés, 1930; 331 págs.).

Arturo Giménez Pastor: *Una época bonaerense. El Ochenta* (1935).

Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de la poesía argentina y uruguaya*, tomada de «Historia de la poesía hispanoamericana» (Buenos Aires, Publicaciones del Liceo de España, 1943; 219 págs.).

Juan Alfonso Carrizo: *Antecedentes hispanomedievales de la poesía tradicional argentina* (Buenos Aires, 1945).

César Fernández Moreno: *Poesía argentina desde 1920*, en «Cuadernos Americanos», v, 29, núm. 5, septiembre-octubre 1946; págs. 230-254.

Néstor Ibarra: *La nueva poesía argentina.*

COLOMBIA

S. Vaca Guzmán: *Literatura boliviana. Escritores en verso*, en «Nueva Revista de Buenos Aires, t. II (Buenos Aires, 1881).

Roldán S. Camacho: *La poesía en Colombia*, en «Nueva Revista de Buenos Aires», t. IV.

J. A. Gálvez: *La poesía en Colombia*, en «Revista del Ateneo Hispanoamericano» (1918).

Carlos García Prada: *Introducción a la Antología de líricos colombianos* (Bogotá, 1936-1937)

Ídem: *Nuestra poesía*, en «Biblioteca Aldeana de Colombia», t. 82.

Eduardo Carranza: *Esquema para una antología. Un siglo de poesía colombiana. Selección y notas*, en «Revista de América» (Bogotá, mayo 1948, págs. 194-230).

José J. Ortega Torres: *Poesía colombiana* (Bogotá, Editora de la Literatura de Colombia).

CHILE

Adolfo Valderrama: *Bosquejo histórico de la poesía chilena* (Santiago de Chile, Biblioteca de Escritores de Chile, 1912).

Rodolfo Polanco Casanova: *Ojeada crítica sobre la poesía en Chile* (Santiago de Chile, Imprenta Barcelona, 1913; 71 págs.).

Phoción Serpa: *Poesía chilena: notas de ensayo* (Río, Academia Carioca de Letras, 1941; 31 págs.).

C. R. Correa: *Poetas chilenos (1557-1944)* (Santiago de Chile, 1944).

Fernando Alegría: *La poesía chilena. Orígenes y desarrollo: del siglo XVI al XIX* (México, Fondo de Cultura Económica, 1953; 314 págs.).

Roberto Fernández Retamar: *La poesía contemporánea en Chile (1927-1953)* (La Habana, Ed. Orígenes, 1954).

ECUADOR

Juan León Mera: *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días* (Quito, Impr. de J. P. Sanz, 1868; 503 págs.; 2.ª ed. Barcelona, 1893; 663 páginas.).

Benjamín Carrión: *Índice de la poesía ecuatoriana contemporánea* (Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937).

V. Moreno Mora: *Esquema de la poesía ecuatoriana* (Cuenca, Ecuador, 1938).

EL SALVADOR

Román Mayorga: *Guirnalda salvadoreña.* (San Salvador, 1884-86).

Salvador L. Erazo: *Parnaso salvadoreño* (Barcelona, 1916).

Juan F. Toruño: *Índice de poetas de El Salvador en un siglo 1840-1940* (San Salvador, Imprenta Funes, 1941; 84 págs.).

GUATEMALA

HUMBERTO PORTA MENCOS: *Parnaso guatemalteco (1750-1928). Con notas biográficas y bibliográficas* (Guatemala, 1928).

HONDURAS

JESÚS CASTRO: *Antología de poetas hondureños* (Tegucigalpa, 1939).

NICARAGUA

Nueva poesía nicaragüense. Introducción de Ernesto Cardenal. Selección y notas de Orlando Cuadra Downing (Madrid, Cultura Hispánica, 1949; 512 págs.).

PANAMÁ

OCTAVIO MÉNDEZ PEREIRA: *Parnaso Panameño* (Panamá, Istmo, 1916).

DEMETRIO KORSI: *Antología de Panamá* (Barcelona, Maucci, s. a. Palabras de Korsi fechadas en París en 1926).

AGUSTÍN DEL SAZ: *Nueva poesía panameña* (Madrid, Cultura Hispánica, 1954; 430 págs.) (84 de estudio preliminar).

PARAGUAY

SINFORIANO BURZÓ GÓMEZ: *Índice de la poesía paraguaya* (1952).

PERÚ

ESTUARDO NÚÑEZ: *Panorama actual de la poesía peruana* (Lima, Editorial Antena, 1938; 144 páginas).

LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: *Los poetas de la colonia y de la revolución* (Lima, Editorial P.T.C.M., 1947; 313 págs.).

PUERTO RICO

CESÁREO ROSA-NIEVES: *La poesía en Puerto Rico* (México, 1943).

ÁNGEL VALBUENA BRIONES y LUIS HERNÁNDEZ AQUINO: *Nueva poesía de Puerto Rico* (Madrid, Cultura Hispánica, 1952).

URUGUAY

BENIGNO T. MARTÍNEZ: *Ensayos literarios sobre los vates contemporáneos de ambas márgenes* (Montevideo, 1877; 225 págs.).

ALBERTO ZUM FELDE: *Indice de la poesía uruguaya contemporánea* (Santiago, Ercilla, 1934).

JULIO J. CASAL: *Exposición de la poesía uruguaya. Desde su origen hasta* 1940 (Montevideo, 1940).

VENEZUELA

J. A. COVA: *Máximos y menores poetas venezolanos* (Buenos Aires, 1942; 2 vols.).

ÍNDICE DE MATERIAS

SIGLOS XVIII Y XIX

SEGUNDA PARTE

LA PROSA LITERARIA, DEL NEOCLASICISMO AL ROMANTICISMO

por Antonio Papell †

Páginas

I. LA POLÉMICA LITERARIA 3

ASPECTOS DE LA POLÉMICA

El Teatro 4
Las Unidades 6
Poesía 13
Novela 14
En cuanto a la cultura 14
En cuanto a la literatura en general 15
En cuanto a la política 16
En cuanto a la religión y a la iglesia 16

PRINCIPALES POLEMISTAS

Forner 17
Polémica con Iriarte 18
Polémica con García de la Huerta 19
Polémica con Trigueros 20
Polémica con López de Ayala 20
Polémica con don Tomás Antonio Sánchez 20
Polémica con el clero andaluz 21
Polémica con Vargas Ponce 21
Polémica de defensa 22
Otras polémicas 22
Vicente García de la Huerta 23
Iriarte y Samaniego 25
Polémicas de don Diego Torres de Villarroel 26
El padre Isla 28
Ramón de la Cruz 30
Manuel José Quintana 32
Juan Bautista Arriaza 33
Polémica Feijóo-Mayans-Bordázar 34
Otras polémicas 35

II. LA CRÍTICA

Luzán 35
Fray Martín Sarmiento 40
Gregorio Mayans y Síscar 45
Los padres Mohedano 52
Blas Antonio Nassarre y Ferriz 53
José Luis Velázquez 56

Páginas

Ignacio López de Ayala 56
Padre Pedro Estala 56
Juan José López de Sedano 57
José Clavijo y Fajardo 58
José Marchena 59
Manuel María de Arjona 59
Juan de Iriarte 60
José Antonio Conde 62
José Gómez Hermosilla 63
Bartolomé José Gallardo 63
Antonio Puigblanch 64
Alberto Lista 65

LA HISTORIA Y EL PERIODISMO

a) Historiadores
Padre Enrique Flórez 65
Juan Sempere y Guarinos 68
Juan Escoiquiz 69
Vicente González Arnao 70
Eugenio de Tapia 70
Conde de Toreno 70
Martín Fernández de Navarrete 71
Rafael de Floranes 73
b) Periodistas 74
Francisco Mariano Nifo 74
Los hermanos Carnerero 75
Juan Martínez Salafranca 76
José María Blanco White 77
Francisco Javier de Burgos 78
José Joaquín de Mora 78

LA PROSA DIDÁCTICA

Nicolás Fernández de Moratín 80
Leandro Fernández de Moratín 81
José Cadalso 83
Juan Pablo Forner 85
Tomás de Iriarte. Los literatos en Cuaresma 90
Vicente García de la Huerta 90
Quintana 91
Vargas y Ponce 93
José Somoza 96
Bartolomé José Gallardo 98
Antonio de Capmany 103
Antonio Puigblanch 109
Agustín Durán 110

LA PROSA NARRATIVA

Diego de Torres y Villarroel 112
Francisco José de Isla 118
Otras obras en prosa del padre Isla 126

Notas 128

Bibliografía
Luzán 128
Sarmiento 129
Mayans 131
Nasarre 135
Estala 136
López de Sedano 136
Clavijo 136
Juan de Iriarte 137
Conde 138
Forner 138
Vargas Ponce 140

Páginas

Gallardo 141
Capmany 142
Puigblanch 144
Durán 145
Torres 145
El padre Isla 148

EL MOVIMIENTO ROMÁNTICO, LA POESÍA Y LA NOVELA
por Jorge Campos

EL ROMANTICISMO

Una época literaria 155
Constante histórica y época determinada 155
Límites del romanticismo español 156
Elementos definidores 158

Las etapas de entrada del romanticismo en España
Prerromanticismo 159
La acepción de la palabra 160
El cambio de sensibilidad 162
Las polémicas de Böhl de Faber 163
«El Europeo» 164
Los «manifiestos» 165
Las primeras publicaciones periódicas 166
La emigración 167
Tertulias e instituciones 169
Revistas románticas 171

LA POESÍA

Predominio de la lírica 174
Caracteres de la lírica romántica 174
Poetas de transición 175
Nicasio Álvarez de Cienfugose 175
Manuel de Cabanyes 177
Manuel María de Arjona 178
Otros poetas de transición 179

Poetas románticos
El «maravilloso» 1840 183
Espronceda 184
Otros poetas en torno a Espronceda 187
Enrique Gil 190
Gregorio Romero Larrañaga 192
El Duque de Rivas 195
José Zorrilla 198
El padre Arolas 200
Gabriel García Tassara 204
Otras poetisas 208
Satíricos y festivos 210
Manuel Bretón de los Herreros 211

Otros románticos menores
Salas y Quiroga 214

LA NOVELA

Iniciación de un apogeo de lo novelesco 217

La novela histórica
La producción original 219
Pervivencia de la novela histórica durante todo el siglo XIX 226
La novela de fondo social 229
Novela de ambiente contemporáneo 232

Notas 234

Bibliografía 238

EL COSTUMBRISMO EN EL SIGLO XIX

por E. Correa Calderón

Página

Influencias extranjeras y españolas en los costumbristas 245
Principales costumbristas del siglo XIX 247
Las tres tendencias del costumbrismo 250
Los españoles pintados por sí mismos 251
Derivaciones de «Los españoles pintados por sí mismos» 253
Otros costumbristas del siglo XIX 255
El costumbrismo, germen de la novela realista 256

Notas 258

EL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO XIX

por Narciso Alonso Cortés

EL TEATRO EN LOS COMIENZOS DEL SIGLO. LA COMEDIA Y LA TRAGEDIA. LA COMEDIA MORATINIANA. BRETÓN DE LOS HERREROS.

I. La comedia y la tragedia 261
II. La comedia moratiniana 263
III. Bretón de los Herreros 266
IV. Otros autores cómicos 270

EL TEATRO ROMÁNTICO. EL DRAMA HISTÓRICO A LA ESPAÑOLA. LA TRAGEDIA

I. El teatro romántico 271
II. El drama histórico a la española 276
III. La tragedia 284

LA COMEDIA POLÍTICO-MORAL. OTRAS OBRAS

I. La comedia político-moral 286
II. Otras obras 289

LA COMEDIA DE SOCIEDAD. LA COMEDIA DE MORAL-SENTIMENTAL. LA COMEDIA DE COSTUMBRES. LA ZARZUELA

I. La comedia de sociedad 292
II. La comedia moral-sentimental 297
III. La comedia de costumbres 301
IV. La zarzuela 313

LA COMEDIA Y EL DRAMA. ECHEGARAY. ESCUELA DE ECHEGARAY. OTROS AUTORES. EL REALISMO EN EL DRAMA

I. La comedia y el drama 303
II. Echegaray 308
III. Escuela de Echegaray 312
IV. Otros autores 315
V. El realismo en el drama 317

LA COMEDIA SOCIAL. ENRIQUE GASPAR. OTROS AUTORES DE COMEDIAS. LOS SAINETEROS

I. La comedia social. Enrique Gaspar 319
II. Otros autores de comedias 321
V. Los saineteros 324

Notas 330

Bibliografía 336

EL PENSAMIENTO ESPAÑOL EN EL SIGLO XIX. PRIMER PERÍODO

por Rodrigo Fernández Carvajal

Caracteres y método 342
La situación intelectual en 1808 344
El constitucionalismo histórico 350
Variantes del pensamiento político realista (1814-1820) 355
Utilitarios y apostólicos en la década absolutista 359

Notas 363

LA POESÍA GALLEGA EN EL SIGLO XIX

por Vicente Risco

Situación histórica 369
Los comienzos del siglo 369

Páginas

La época de los precursores 370
Francisco Añón 370
Los Juegos Florales y el «Álbum de la Caridad» 371
La segunda mitad del siglo 372
Rosalía de Castro 372
Eduardo Pondal 375
Manuel Curros Enríquez 377
Valentín Lamas Carvajal 378
Los últimos del siglo 379
El Teatro 380

LA PROSA EN GALICIA EN EL SIGLO XIX

por Benito Varela Jácome

Las primeras manifestaciones literarias del siglo 385
Comienzo del renacimiento 386
Una generación de periodistas 386
Antonio Neira de Mosquera 387
Neira, articulista de costumbres y novelista 387
Sus monografías gallegas 388
Los escritores de la revolución de 1846 389
La ideología de Antolín Faraldo 389
La Historia regional 390
Historiadores locales 391
La novela romántica en Galicia 392
«De Villahermosa a la China», de Pastor Díaz 392
Otras obras en prosa de Pastor Díaz 393
Benito Vicetto 394
Producción novelística 394
Su obra histórica 395
Las novelas de Rosalía de Castro 395
Otros intentos de novela romántica 396
Aportación de Galicia a la investigación decimonónica 397
Resonancia europea de la obra de La Sagra 397
El geógrafo Fontán 398
La escuela médica compostelana 398
Concepción Arenal 399
Significación de su obra 399
Las ideas de Concepción Arenal 400
Los estudios sobre la lengua 402
Periodistas y críticos literarios 402
Estudios económicos 403
El regionalismo 404
Los grandes historiadores 405
José Villaamil y Castro 406
Antonio López Ferreiro 407
Significación histórica de la obra de López Ferreiro y su intuición arqueológica . . 408
Manuel Martínez Murguía 409
Obra literaria 409
Trascendencia de su obra histórica 410
La novela en el último tercio del XIX 411
El humorismo de Luis Taboada 411
Comienzos del cuento y la novela en gallego 412
Las novelas de López Ferreiro 413

Notas 414

Bibliografía 417

EL TEATRO HISPANOAMERICANO DEL SIGLO XIX

(excepto Méjico, Río de la Plata, Cuba y Santo Domingo)

por Agustín del Saz

Teatros, compañías y obras. El ejemplo colombiano. El teatro musical 423
Neoclasicismo y romanticismo. Dramaturgos colombianos 427
El romanticismo social 431

Páginas

Un tema heroico teatral. El de la heroína colombiana Pola Salavarrieta 432
Romanticismo peruano. El drama satírico costumbrista 433
El teatro romántico realista de Chile 434
El drama histórico 435
Bolivia. El romanticismo y la generación de 1880 436
El teatro en Puerto Rico en el siglo XIX. Los biodramas de Tapia 437
El drama romántico realista del jíbaro 438
Los dramaturgos del realismo colombiano 439
Otros nombres 440
El teatro en Centroamérica 440
Los escritores dramáticos del siglo XIX en Guatemala 441
El modernismo chileno 441
El drama burgués de Eduardo Barrios 442
Dramaturgos chilenos expresivos de las últimas formas del siglo XIX 444
El costumbrismo chileno teatral último. Armando Mock 445
Los dramaturgos colombianos del modernismo al último costumbrismo 448
El teatro moderno costumbrista de Antonio Álvarez Lleras 452
Biografía 452
El teatro de Álvarez Lleras 453
El teatro de ambiente provinciano: «El Zarpazo» 457
El teatro histórico: «El virrey Solís» 459
El teatro en Bolivia. La generación del centenario 462
Dramaturgos ecuatorianos 463
Otros teatros desde el modernismo 464
a) Puerto Rico 464
b) Venezuela 465
c) Perú 465
Colofón del siglo XIX. Epifanía del teatro nuevo 466

Notas 468

Bibliografía 472

LA NOVELA HISPANOAMERICANA DEL XIX

(excepto México, Cuba y Santo Domingo)

por Agustín del Saz

I. Precedentes novelísticos del XVIII y principios del XIX 477
II. La novela del siglo XIX 478
Los comienzos de la novela hispanoamericana 482
III. La novela romántica hispanoamericana 483
a) Argentina. Los desterrados de Rosas 483
b) Uruguay. Magariños Cervantes 486
c) Chile. La generación de 1842 487
d) Venezuela 488
e) Guatemala 488
f) Perú y Bolivia 489
g) Puerto Rico 489
IV. Plenitud romántica. La novela colombiana. «María» de Isaacs 491
V. La novela indianista. «Cumandá» de Juan León Mera 494
VI. El realismo. Colombia 496
VII. La novela realista argentina 498
VIII. Otros novelistas del realismo. La novela indianorrealista 500
IX. La novela naturalista 501
a) Puerto Rico 502
b) Chile 503
c) Argentina 504
d) La novela naturalista en los demás países 505
X. Un clásico del castellano en América. Montalvo 507
XI. La novela modernista 508
XII. Las novelas de Larreta 509
XII. Las novelas de Larreta 511
XIV. La novela histórica. Temas de la conquista y de la colonia 518
a) Las narraciones de Ricardo Palma 519
b) Argentina 521
c) Venezuela 522

Páginas

XV. Las novelas de las luchas en los países hispanoamericanos 522
XVI. La novela criolla de la tierra y del hombre americano 523
a) La novela gauchesca 524
b) Guiraldes 525
c)] Novelas similares a la gauchesca 528
d) La novela criolla de Chile 529
e) Ecuador 530
f) Venezuela 531
g) Novela rioplatense 531
XVII. La novela social 533
XVIII. La novela de protesta social. El indio y el criollo 534
Notas 539
Bibliografía 544

LA POESÍA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XIX

(excepto México, Cuba y Santo Domingo)

por Agustín del Saz

Preámbulo del siglo XVIII 557
La poesía de las guerras de la independencia americana 558
Los clásicos americanos 559
La poesía romántica americana 560
Los poetas románticos 562
Depuración del romanticismo. Los iniciadores del modernismo 569
El modernismo 573
Rubén Darío 574
Los poetas del modernismo americano 580
El retorno a los temas americanos. Dos grandes poetas de América 586
Otros poetas del modernismo americano 590
La poesía hispanoamericana desde el triunfo del modernismo 593
I. La regional 593
II. La poesía en las nacionalidades americanas 594
Colofón novecentista 599
Notas 603
Bibliografía 607

INDICE DE ILUSTRACIONES

Páginas

El P. José Francisco de Isla, grabado 48/49
Gregorio Mayans, grabado 48/49
José M.ª Queipo de Llano, Conde de Toreno, retrato por P. Delaroche . 64/65
Antonio de Campmany, por Ferrant 64/65
La inspiración de un romántico, dibujo de Castellani 160/161
El jardín del poeta, en Can Cabanyes *(Vilanova y La Geltrú)* . . . 160/161
Manuel de Cabanyes 176/177
Fachada y salón de Can Cabanyes, en Vilanova y La Geltrú 176/177
Retrato anónimo de Espronceda 192/193
José de Espronceda, dibujo de Llanta 192/193
Angel de Saavedra, Duque de Rivas, por Morani 208/209
El Duque de Rivas, litografía 208/209
Retrato de José Zorrilla *(Ateneo de Madrid)* 224/225
Zorrilla, caricatura de Koki 224/225
Manuel Fernández y González, fotografía 224/225
Ilustración de "María, la hija de un jornalero" 224/225
Mariano José de Larra, litografía y autógrafo 240/241
Modesto Lafuente, "Fray Gerundio", dibujo de Sainz 240/241
El zapatero lector, por Alenza 240/241
El calesero, por Alenza 240/241
Bretón de los Herreros, retrato, por Díaz Carreño 256/257
Martínez de la Rosa, grabado 256/257
Escena del "Don Juan Tenorio" de Zorrilla, primer acto 272/273
Don Juan y la estatua de doña Inés, representación actual 272/273
Bárbara Lamadrid, en "Los amantes de Teruel" 304/305
José Echegaray, grabado 304/305
Echegaray, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza 304/305
Rosalía de Castro 368/369
Monumento a Rosalía de Castro en Santiago de Compostela 368/369
Concepción Arenal. 400/401
La Puerta Santa, o de los Perdones, en la catedral compostelana . . . 400/401
Domingo Faustino Sarmiento 480/481
José Mármol 480/481
Ricardo Palma. 480/481
Roberto J. Payró 480/481
José Enrique Rodó 480/481
Rómulo Gallegos 480/481
La nueva escuela, fresco de Diego Ribera 496/497
El lector, por Eugenio Daneri 496/497
Ricardo Güiraldes 560/561
Eduardo Mallea 560/561
Manuel Gálvez. 560/561
Paisaje chileno: el lago Llanquihué 560/561
Rubén Darío, retrato y firma autógrafa 578/579
José Zorrilla de San Martín 578/579